دكتور كمال عيد

كلية التربية - جامعة الفاتح

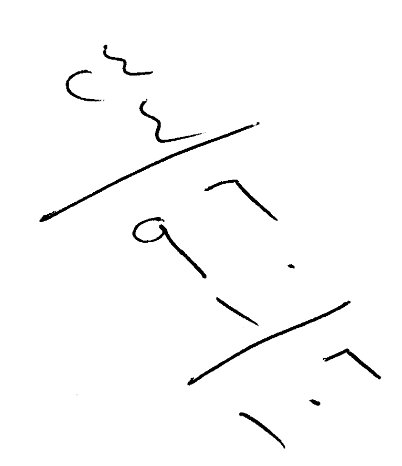


المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان

طرابلس - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية

الطبعة الأولى
1394 و. ر - 1984 م

المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان
طرابلس - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية
ص.ب 959 مبرق 20235 • نيتليبيا •



المسرح

بين الفكرة والتجربة

مُقـَــدّمـَــة

الكتاب في ظاهره ، مجموعة من الدراسات الأدبية والفنية . . بعضها أخذ طريقه إلى النشر . لكنه في باطنه ومضمونه الذي يخرج به يُكوّن لحظة عمر ، قصيرة وطويلة ممتدة في آن واحد ، هذه اللحظة هي رحلة البحث التي استمرت لأكثر من ثلاثين عاماً أو تزيد في عالمي الدراما والمسرح ، وهو هذا العالم الواسع الذي يضم فروعاً شتى من المعرفة والعلوم والخبرات .

وعلى طريق اللحظة القصيرة الطويلة ، تعاملت مع مكوّنـات خبرتـي من الثقافة والفسلفة والتجارب العلمية. إن أهم ما يميز هذا الطريق أنه استطاع أن يرتـاد الأرض العـربية في كثـير من الأقطار. . في مصر ، سوريا ، الجماهـيرية ، العراق ، الأردن ، تونس . كما خاض نفس الطريق في بلاد أوروبية يظل شأن الأدب الدرامي والمسرح فيها على مستوى جيد .

ووسط هذه التيارات الفنية من هنا وهناك . وتفاعـلاً مع الأرض العـربية (طرابلس) ومع ثقافتها الثورية ، بحكم تواجدي أطول فترة فيها ، واستلهامـاً للحركات الفنية من حولي في عالم المدنية ، وتقديراً لحسابات الأصالة والمعاصرة ، والأصالة والتراث، وغيرها من تقديرات ومقدَّرات هامة ومصيرية .

يخرج هذا الكتاب .

طرابلس 1982 م

المؤلف



الباب الأول

في الفكرة



• الفَــنّ وَالـــثّورَة

من إحقاق القول أن أذكر في البداية أن موضوع الفن والثورة موضوع ليس بالجديد ، إذ سبق لي شخصياً أن تناولته عام 1966 في مجلة (المسرح) الشهرية التي كانت تصدر في مصر . وكانت المناسبة هي الذكرى الرابعة عشر لثورة 23 يوليو الخالدة . ومع ذلك فإنني أرى اليوم جوانب أخرى لنفس الموضوع يمكن أن تكون عدة موضوعات أو دراسات من زوايا عديدة أخرى . فالموضوع بثرائه الكامن فيه يمكن تناوله من الجانب الفلسفي الذي يتعرض فيه الباحث للأسس الجوهرية له وتفسيراتها وتطبيقاتها . كما يمكن أيضاً تناوله هو نفسه من الناحية التاريخية لقطر من الأقطار العربية ، يبرز فيه الكاتب الإنجازات التي لحقت بالفن من الثورة ، كما يمكنه أن يثبت العكس أيضاً . ومن أجل هذا وذاك آثرت أن أختار لهذه الدراسة الأسس الفكرية للفن وللثورة معاً ، مع ذكر نماذج ثورية وفنية التقى فيها الفن مع الثورة ، سواء عندما مهد لها في أفئدة الناس ليترك علامة على نبضات قلوبهم ، لم يستطيعوا بعد انبثاق الثورة أن يهملوا هذه العلامة ، لأن في إهمالهم يكمن التراجع عن موقف حضاري كانوا قد وصلوا إليه فعلاً بفعل الثورة وهو موقف عادة ما ترفضه الشعوب بعد أن تتخطى عنق الزجاجة ، خاصة إذا ما رسفت طويلاً في متاهات العذاب والاضطهاد والاستعمار أو ما شابه ذلك من علامات تأخر وانحدار وتخلف . أو عندما أعطت الثورة إشارات الضوء الأخضر لمرور كثير من الفنون ومن ثم انتشارها لتخلق إنساناً جديداً يؤمن بها وبمبادئها في حب حقيقي مفعم بالوطنية ، أو في صمت قد يقصر أو

يطول ، لكنه سرعان ما ينفرج عن الابداعات الفنية الشاهقة التي تجتاز أعلى الجبال ، وتصل في باطنها وأسرارها الدفينة إلى أعمق المعطيات . وإذن ، ومن واقع لحظة العصر ، كيف لنا أن نحدد تعبير وماهية الفن في عصرنا الحديث ، وبخاصة في أقطارنا العربية بصفة عامة ؟

ماهية الفن . .

بعد عدة تجارب عالمية هنا وهناك على طريق تحديد ماهية الفن وصل الباحثون المعاصرون إلى أن الفن هو أحد أشكال الوعي الاجتماعي . باعتباره التكوين الناشيء عن حقيقة أو عدة حقائق تستهدف عملاً ابداعياً في النهاية يؤثر على أية جماهير مهما كانت جنسياتها ونوعياتها وسلوكها ودرجة تعليمها وثقافتها ومستوى بيئتها . وأهم ما يعنينا هنا التوقف أمامه من هذا الاستخلاص هو لفظ (الاجتماع) . لأن دور الفن وماهيته ـ يصبح والحالة هذه ـ بناء وصرحاً ، بل وضرورة اجتماعية كعامل حيوي هام من عوامل بناء المجتمعات ، وبالتالي إعداد إنسان هذه المجتمعات إعداداً يقبل الأفكار الجديدة والأطروحات التي ترن في أذنه لأول مرة وتدفعه ومجتمعه في النهاية إلى تخطي العقبات ، والتفاعل في استناد إلى ما يتاح له من مقومات الكينونة والصيرورة عبر المادة الاجتماعية (فنياً) .

وحين نتوقف لحظات أمام لفظ الاجتماع نجد أن أعظم خصائص الفن تتضح في الفنون الجماعية المشتركة . ليس في عالمنا المعاصر ، بل منذ القديم أيضاً . وهو ما تفصح عنه المراحل البدائية للفن عند الفن الأثري القديم ، وعند الفن في أوروبا ، وببعض من التحفظ نقول عند الفنون الشرقية والأفريقية والهندية .

وبدون أن أتوغل في التاريخ ، ولكن من أجل البحث عن لفظ الاجتماع أو لفظ مرادف له ، فإننا نعرف أن أحاديث أفلاطون عن الفن ـ والتي جاءت بها محاوراته العديدة ـ قد تحدثت عن الفن وعلاقاته المتشابكة مع الأخلاق والتربية والحياة الاجتماعية كذلك . وهو ما نستخلص منه أن العداء الذي باح به **أفلاطون**

مراراً ضد الفن لم يكن عداء عاماً شاملاً . بمعنى أنه كان له بعض وجهات النظر بالنسبة لبعض الفنون تشرح مثالياته لها أو ما يراه الأمثل لما كان يحس به من وجوب وتطوير . وسواء اختلفت مع أفلاطون في نظرته هذه أو لم أختلف فما الفائدة ؟ إنما المهم الذي أريد استخلاصه أن هذا الموقف الأفلاطوني كان هو الثورة بذاتها على بعض الفنون . ثورة على جمود وتوجيه للفن ليكون في خدمة العقيدة الدينية وحدها . وهل يمكن اليوم أن نأخذ مثلاً بهذه النظرة لو أردنا ذلك ؟

أنا لا أعتقد بذلك ، ليس فقط لأن حياتنا الاجتماعية تسير يوماً بعد يوم ، رغم فراغ الفن بمختلف فروعه العريضة من النمط أو الشكل الديني . إذ ليس لدينا مسرح إسلامي واحد في قطر عربي ، كما وتغيب كثيراً الصحافة الدينية عن فن الأدب . ولم نعثر بعد على لوحات تشكيلية أو فنية تمتلىء بها معارضنا تحمل تعاليم العقيدة الإسلامية التي نعتنقها جميعاً كمسلمين ، ويعتنقها أيضاً عدد كبير من تعداد الأقطار العربية . . . إلى عديد من الأمثلة والتشبيهات . ولكن لأن الحياة الاجتماعية قد خلقت السياسة والتجارة والاقتصاد إلى جانب الدين كذلك . فإذا ما أضفت نسمات العصر الخبيثة التي ولدت من يستغلون الجنس البشري وباسم الدين أدركت حقيقة استحالة وقف مهمة الفن في العصر الحديث على خدمة العقيدة الدينية . ناهيك عن الماضي البغيض الذي وقفه رجال الكنيسة المسيحية - وهم رجال دين أيضاً - بالعلماء والمبتكرين . وجاليلي جاليليو بتجربته العنيدة مع رجال الكنيسة الايطالية الذين أقاموا - وكذبا - ضده وضد علومه ونتائجها الادعاءات ، لم يكن في الحقيقة إلاّ قضاء على التفكير العلمي والثوري لا محالة . وعلى حد تعبير الفيلسوف الانجليزي برتراند راسل عن جاليلي بأنه « كان آخر الايطاليين الكبار » .Galileo was the last of the Great Italians". [1]

---

1. Bertrand Russel

The scientific out look, London, Allen And Unwin Ltd 1949, P. 33

والفـن تعبـير عن انفعـال . . وعلى حد قول الفيلسـوف أرنولـد هاوزر Arnold Hauser « كل إبداع فني هو إثـارة واستفـزاز لا يحتـاج للشرح بقـدر احتياجه للمواجهة »[1] . وهو ما نفسره بالصراع ، سواء في الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرحية أو الصورة أو قطعة النسيج أو الموسيقى صراع من أجل الفكر والفكرة ، أو من أجل الثورة والتثوير . والفن في هذا الصراع لا يستطيع أن يأتي منفصلاً عن الحياة ، أو حتـى التحـدث عنـه على أنـه (كفـن) من اختصـاص أشخاص معينين أو بمعنى أصبح متميزين عن غيرهم . ذلك لأن هذا النوع من التفكير - وبخاصة في العصر الحديث - قد جعل من ماهية الفن ومن وظيفته قضية عالية أرستقراطية ، أبعدته فعلاً عن واقع الحياة ، التي اختفت أو اضمحلت منها تركيبة هذه الطبقات .

في العصر الذي نعيشه لا يصبح الفن فناً إذا أصبح معزولاً عن دورة حياتنا اليومية . الاحساس بالجمال - وهو أحد جوانبه - لا يمـكن الغـاؤه بجـرة قلـم أو بقانون ، لأنه احساس بثورة النفس الفكرية واحساس بالوعي الاجتماعي في الوقت نفسه . وكيف يمكن القضاء على حس المواطنين ورغبتهم في رداء رشيق يلبسونه ، أو طبق جميل مزخرف يتناولون فيه طعامهم ، مهما كان محتواه . إن عقل الإنسان وإدراكه اللانهائي قد أرسله إلى القمر في مركب فضائـي انسيابـي صممـه نفس الإنسان ، فكيف نأبى عليه التمتع بالتذوق الجمالي لكل ما حوله من طعام وملبس وأجهزة واختراعات وسلوك ومبان ؟

ومن مهمات الفن الفكرية أيضاً ، هو حث الإنسان على استعمال حواسه إلى أبعد الحدود وأقصى المدى . وهي التجربة العملية التـي يقدمهـا الفـن لإنسـان العصر ليعي ما حوله حتى وإن كان يعيش ساعتها مرحلة (شبه اللا شعوري) التي حددها علماء النفس بأنها اللحظة ما بين الشعور واللا شعـور . وهـو اسـتعمال

---

(1) Arnold Hauser
Philosophie der kunstgeschichte, C.H. beck'sche 'Verlagsbuchhandlung, münchen 1958, Hungarian Translation, Tandori Dezso 1968, P. 5

للحواس يدرك الألوان والمساحات والأحجام والخطوط والتونات والطبقات والحركات ، ويقيم المتاحف والمسارح ودور الأوبرا وقاعات الاستماع الموسيقي والمعارض والحدائق والميادين الرياضية ، وغيرها من منشآت الفن والثقافة .

ولعل من أهم أهداف الفن في العصر الحديث هو نزعة (التجريب) هذه النزعة التي تضفي عليه الصفة الأكاديمية لا محالة . . . على اعتبار أن التجريب يستغل طاقات اجتماعية تتواجد كل يوم في الحياة اليومية العادية ، يراها ويلحظها ويحس بها قليل جداً من الناس أو من الفنانين أو الملاحظين . كما أنها تمر مرور الكرام ، أو بالتعبير الأوروبي من فوق رؤوس الكثيرين ، فلا تصل إلى عقولهم أو تصطك بها ، وهي على هذا الارتفاع الشاهق من السمو والعظمة والأصالة وجودة الخصال وقوة النوع لا تلمحها العين العادية أو لا تستمع إليها الأذن أو غير ذلك من حواس . ولقد أصاب العالم جون ديوي حينما قال : « هناك نزعة بين النقاد العاديين إلى قصر التجريب على العلماء داخل المعمل ، في حين أن من أهم السمات الأساسية للفنان أنه يولد مجرباً » . وعلى هذا تتضح لنا صفة الأصالة ، كصفة مميزة في التعبير . تصفه وتدمغه بالأصل أو التراث تلغي عنه النقل أو التقليد أو التحريف أو اللاهوية . وهي إحدى الملامح الهامة في التكوين عند الفن ، على اعتبار أن مقياس الفن هو في نجاحه وفي تأثيره . حيث يصل الفنان الواعي إلى طريق سوي سليم ، وإلى مضمون نافع ، وإلى تيار واع ، وإلى ضرورة تضمين الحقائق الطبيعية التي لا تنفصل عن عادات وتقاليد مجتمعه . لهذا كله تلعب الأصالة دوراً هاماً في تقييم الفن وفي عكسه لقضايا المجتمع . ذلك لأن الاهتمام بتفاصيل ودواخل المجتمع يصبح نقطة الارتكاز في التعبير الفني ، كما يصبح في الوقت نفسه السؤال المحير الذي تبقى إجابته معلقة على إثبات التغييرات الاجتماعية والمصير والانتقال من القديم إلى الجديد . وتختلف الأصالة في العلوم عن الفنون . إن البحث العلمي يهتدي بنتائج من سبقوه من العلماء . هذا أمر وارد ومعمول به لمعقوليته . لكن الأمر يختلف كثيراً في الفن . لأن الابتكار في الفن يحمل في طياته

ـ وعلى الدوام ـ أصالة جديدة متجددة . بمعنى أنه إذا ما قلد الفنان مضموناً أو شكلاً معيناً في تكوينه الفني صار وريثاً وتابعاً . وإذا هو ما أعاد تقليد نفسه أو فنه ، فإنه يسير إلى الإعادة وإلى الرتابة . وكلاهما تتعارضان مع كل أصالة تستهدف التجديد .

ويعتبر ادوارد يونج E. Young أول من وجه النظر إلى تعبير الأصالة في الفن إذ يقول: «إن العمل الأصيل هو الذي يعكس الحياة أو الحقيقة » . كما طور الفيلسوف عمانويل كنت I. Kant من تعبير الأصالة مقعّداً درجاتها ومعاييرها وحدودها . كما اشترك أيضاً الفيلسوف جورج ولهلم فردريك هيجل G.W.F.Hegel في التقسيمات الفلسفية للأصالة محققاً تعادلها مع الحقيقة ، وتوحيدها مع عناصر الموضوع الأدبي أو الفني ومصفياً كل الاختلافات تجاهها . وتصبح الأصالة في الفن أخيراً هي العوامل المكتنزة في طبيعة الشخصية سواء كانت عوامل وراثية أو بيئية . بحيث تعني الإدراك الخاص للشخصية المتميزة في مجال معين من مجالات الفن العريضة .

الثورة . . . والثورة في الفن . .

تعريف الثورة ، لست في حاجة إلى الحديث عنه . . خاصة وغالبية أقطارنا العربية قد عرفت الثورات الوطنية التي قامت فيها بعد الحرب العالمية الثانية بعدة سنوات قليلة . في مصر والجزائر والعراق والجماهيرية ، وثورات أخرى وطنية في القارة الافريقية . إنها باختصار تمرد على أوضاع اقتصادية واجتماعية وسياسية ظالمة يرسف فيها شعب من الشعوب ، تهب لانقاذه فئة وطنية ـ وغالباً ما تكون من العسكريين ـ الذين بيدهم القوة والعتاد العسكري . والقوة الجبرية في الثورات عامل من عوامل نجاحها لقلب نظم حكم عميلة ، حتى إيصال الحريات والديموقراطيات والأساس الاجتماعي والإنساني للفرد الذي اضطهد زمناً طويلاً . وتتعدد طرق الإصلاح في كل ثورة عن أخرى نتيجة فهم الثوريين للآداب

والفنون ، إذا ما بحثنا في إمكانية تأثير الثورات على الفنون . ونتيجة عوامل أخرى كثيرة كموقف الدين وحجم المتراكمات من تخلف ، وكذا موقف وحجم تردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية كذلك . بمعنى أنه قد تلجأ ثورة من الثورات إلى تقديم علاج اجتماعي يهتم بالمستشفيات قبل التوجه لعلاج النفس البشرية عن طريق الفن بالاحساس والوجدان . وقد تهتم ثورة أخرى بانشاء المصانع لتعوض ما فاتها من روائع العصر وإنجازاته ولتجاري أعظم الدول في الصناعة ، دون أن تفتح مسرحاً ، أو تهتم بديوان شعر واحد لواحد من شعرائها أو كتابها . هذه سياسات ثورية لا نتدخل نحن في منطق القرارات فيها ، بقدر ما نحلل الموقف حفاظاً على التقدم الفكري وترقية الإنسان الذي يعيش على أرض الثورة نفسها .

ولما كانت أهداف الفنون معروفة ، بل ومقنعة ، بدليل الوقائع والتجارب التي وصل إليها العلماء والتربويون من الإنتاج الفني عبر ثورات أوروبا في العصر الحديث ، وهذه المكانة العظيمة التي خلفتها هذه الثورات لإنسان الوطن من حيث اكتماله نفسياً وروحياً ووجدانياً ، اكتمالاً جعله يقدس موقع عمله أياً كان ، بما زاد من إنتاجه وحسَّن من مستواه ، وخرج علينا العقل الذي يعيش مباهج وإنجازات ثورته بكثير من الأفكار الجديدة التي تستهدف بالضرورة ، وفي الغالب ، الإنسان كمحرك لعصره ، وكجوهرة ينظر إليها الناس بالاحترام والتفاؤل والتقدير - وهكذا في رأيي تُبنى الحضارات التي تقدم رجالاً وعلماء لهم جباه شامخة هي في شموخها وحقيقتها أعلى من الأهرام في مصر ومن ناطحات السحاب في الولايات المتحدة الأمريكية - أقول لما كانت أهداف الفنون معروفة بل ومضمونة النتائج ، فإننا نستطيع أن نقول أن الاهمال من الثورات في تشجيع الفنون ، أو التأجيل في الأخذ بمناهجها ، هو تأجيل في بناء العقل البشري . والدارس للتربية والعلوم والآداب والفنون يدرك مدى حقيقة هذا الرأي من خطئه وإلا فلماذا هيئة اليونيسكو في منظمة الأمم المتحدة ؟ ولماذا المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في الجامعة العربية ؟ ولماذا مجالس الآداب والفنون وما شابهها من تسميات ؟ إن لم يكن للفن هذا التأثير الساحر ، وعلى مستقبل الثورات نفسها . لكن هل نستطيع

ـ وسط موقف العصر المتفجر باختراعات العلوم ـ أن نوقف المد الفكري ؟ بمعنى أيمكن ألا نقرأ الشعر ونسرح مع أفكاره ومعانيه ؟ أبالاستطاعة أن نلغي القصة أو الرواية من عقول القصاصين والروائيين ، ونحول جهدهم الخلاق هذا في مجال المجتمع ليكفوا عنه وعن هذا (التصوف العقلي) كما قد يقول البعض ، ونوافق على أن يقضوا وقتهم الابتكاري هذا في أشياء دنيوية أخرى بدل الهرطقة أو الفلسفة في معاني الإنسان وماهيته ؟ إننا إن فعلنا نقطع شرايين حياتهم ليموتوا دفعة واحدة . وإذن أين سيكون الأدب العاكس لمجتمعه . كل ما نخرج به هو توفير عدة لفّات من الورق لا تساوي شيئاً في عالم الفكر طالما هي بيضاء ناصعة كما خرجت مع الصباح من مصانع إنتاج الورق الخام . ثم المسرح ، هذه الشعلة الوضاءة في جبين كل الشعوب مهما كان مستواها . هل نحن بصدد الاستغناء عنه والترفع عن مهمته ووظيفته ؟ وأصبحنا لسنا في حاجة إلى القيم وإلى الأخلاق أو إلى الصراع الذي يفجره في كل القضايا في المجتمع على مختلف أشكالها وألوانها ؟ هل نقول ليس في الإبداع أحسن مما كان ونغفل حتى نصل إلى القوقعة الفارغة ؟ إن التاريخ المسرحي يكشف عن العلاقات التاريخية للإنسان والدول والحكام والعلاقات والسلوك والحروب والسياسة . فهل جفت دماء قلوبنا حتى لا تعي هذه المؤسسة الثقافية بإنتاجها ، أو المؤسسة الفضولية ، على حد قول الألماني جوته ؟ وما يصدق من موقف على ما ضربت به مثلاً من فنون يصدق على فنون الموسيقى والنحت والخزف والفنون الشعبية والرقص الشعبي والصناعات التقليدية وغيرها وغيرها من عشرات الفنون .

كان لي شرف حضور جلسات برنامج اسبوع الأدب الثوري الذي أقامه اتحاد الأدباء والكتاب بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية في الفترة من 24 إلى 28 اكتوبر 1979 م في قاعة ابن غلبون بطرابلس على مدى أربعة أيام كاملة . واستمعت إلى العديد من المناقشات الجريئة التي احترمتها لأنها كلمات لوجه الله سبحانه وتعالى ، تمتعت بالحقيقة والنقد الذاتي والوطنية في آن واحد .

كما استمعت إلى كلمات لشباب فيها من الشطط والخلل الكثير ، ولست أنتقد أحداً أو أقيمه بقدر ما أحلل الموقف باعتباره قصوراً في تكوين الشخصية الأدبية الثورية حقاً . فالثورة لا تحب من يكذب عليها أو يُماريها، لأن أي ثورة هي في موقف القوة ، فضلاً عن أنها تحس بالموقف نفسه ، والقصور في تكوين الشخصية الذي أعنيه تجلى في عدم وفاء الصغار للكبار ، وفي أسلوب التعالي ، وحجم تضخم الأنا حتى ليكاد يصبح ورماً ومرضاً خطيراً . وهو ما أعلله بغياب الساحة الأدبية أو الفنية أحياناً . لأن وفرة الانتاج في أي فن من الفنون ونشره في حركة واعية ، وتسجيله في كتب ودوريات ، يكشف في النهاية عن كم هائل ونوع يمكن تقييمه أو تحديد علامات الجودة واللاجودة فيه .

أما إذا اعتبر الشباب أن نشر عدة مقالات تلو الأخرى في صحيفة يومية أو اسبوعية هو منتهى الوصول ، فإن المقادير تختلف ، والموازين تضطرب ، ويصعد الدم إلى الرأس ليصور للكاتب أشياء وأشياء ، تجعله في النهاية يتخلى عن الاحترام للناس ويهرب من التزام التقدير . وهي أمور وصفات ليست من خصال المبتكرين . لكنني لا بد أن أنوه بأن هذه اللقاءات الأربعة قد أعطت لي الفرصة على الإمساك بنواحي الموضوع الذي نعالجه في هذه الدراسة . هذه حقيقة أعترف بها .

الفن في الثورة . . أو ثورية الفن عبر تثوير يحمل خصائص معينة لم يعرفها الفن ، أو هو لم يتعامل معها من قبل .

الفن ثوري بطبيعته . هل تصدق هذه المقولة ؟ وتناسب في تعبيراتها المعنى العلمي لها ؟ لا يمكن إطلاق الأمور على عنانها . إذا كان الفن ثورياً بطبيعته . . فهل نعتبر كل إنتاج لكتاب وقصيدة وأغنية وقطعة موسيقية ومسرحية ورقصة شعبية وشريط خيالة مساهمة من الفنان المتخصص في إحياء الثورة وتأييدها ؟ لا أظن ذلك . لأن هناك من بين هذه الإنتاجات الفنية الكثير الذي لا يثوّر الناس ، ولا يتصل بالثورة اجتماعياً أو اقتصادياً أو سياسياً أو دعائياً . وهنا تحدث المشكلة ، أو

الانقسام إن صح أن نقول . لأنه من الصعب تحديد شكل للثورية يمكن لنا أن نجعله مقياساً للوصول إلى مرتبتها أو مستواها . فإذا افترضنا أن كل ابتكار فني جديد في أصالته وبلا سوابق . فكيف يمكن لنا والحالة هذه وضع الضوابط ومقاييس التقييم ؟ وهل نجد علامات أو رموزاً عند كل فن يمكن أن تكون فصلاً في هذا التقييم ؟ أنا شخصياً لا أعتقد بذلك . وعليه أستبعد أن كل فن ثوري بطبيعته ، وأضع مكانها (كل فن يجب أن يكون ثورياً ليلائم طبيعته) .

وكما لا تقوم الثورات فجأة . بمعنى أن الفجائية فيها فقط تصاحب موقف الانفجار ، وهذه اللحظات القليلة وما تتلوها من ساعات قليلة أيضاً حين تنتقل أخبار الثورة عبر الإذاعة لتعرف بالميلاد الجديد لها في كل أراضي ومدن القطر الذي انتفض للحق والخير . أما إعداد الثورات فإنه يتعارض وبالضرورة مع منطق المفاجأة ، ضماناً لنجاحها واستمرارها . هكذا تعلمنا الثورات الناجحة في الوطن العربي . ومعنى ذلك أن الإعداد للثورة يقتضي سنين وسنين طويلة . عشر سنوات من الإعداد لثورة الفاتح العظيم ، وسنوات أقل منها لثورة 23 يوليو الخالدة ، وهكذا دواليك . فإذا قلنا بأن كل فن يجب أن يكون ثورياً ليلائم طبيعته ، أدركنا أن زمناً يجب أن يمر - كمرور سنوات الإعداد للثورة - حتى يمكن تعديل منهج الثورية عند الفنون ، أو تحميل الانتاج الفني إشعاعاً ثورياً فكرياً مبشراً بالجديد ، ليتعادل مع التبشير الجديد الذي أتت به الثورة في أي قطر عربي . وثورة بلا منهج لا تقدم جديداً ، بل تصبح انقلاباً عسكرياً يتبع بانقلاب عسكري آخر لخلو الهدف وضياع المضمون .

ومن هنا فإنني أتعارض مع كل المستعجلين للفن الثوري ، أو المطالبين بالتكليفات ، وكأن الفن أصبح في مكان الرسائل الإدارية تماماً . إن هذا الرأي انتقاصاً لوظيفة الفن حقيقة ، إذا ما أردنا أن نوجه الفن صادقين لخدمة الثورات ، وتحويل الجماهير . . كل الجماهير لقلب وشريان الثورة ، رجالاً ونساء وشيوخاً

وشباباً على اختلاف السنين التي عاشوها ، فاكتسب الشيوخ ما لم يكتسبه الشباب من الآلام والقهر والمرض والفقر . إن كل الاختلافات الجوهرية ، إلى جانب اختلافات اجتماعية واقتصادية هي التي تعوق الكل عن أن يكون في واحد . وهي مهمة الفن ليلقى بالثورية الحقة من خلال الفكر والإبداع للكل ليضمه في واحد . . في شخص جديد ، هو صورة الثورة ورمزها .

النماذج . .

تدخل تحت هذه النماذج التجارب الأدبية والفنية التي مهدت لثورة من الثورات عربية أو أجنبية ، باعتبارها الأول كثورة فنية ، وأنا لا أفرق ـ ولا يجوز حتى التفريق ـ بين جهود أدبية أو فنية أفسحت الطريق النفسي وعبدته عند إنسان العصر قبل انبثاق الثورة ، وجهود أخرى ولدت أو تفتحت بعد قيام الثورة وبفعل أفكارها ومنهجها . ذلك لأنه حتى اليوم لم تقم دراسة محددة قعدت أو حددت ماهيات الثورية في الأدب أو في الفن قبل ثورة ما ، أو بعد ثورة أخرى . حقيقة أن الظروف والملابسات ـ بل وفي كل قطر أو بلد عن آخر ـ سوف تلعب دوراً مغايراً في تحديد مسار هذا الأدب أو ذاك الفن ، لكن الفصل بين زمني قبل الثورة وبعدها أجد فيه كثيراً من البدائية التي لا تعود على التقييم أو البحث بالخير أو الفائدة . إن دراسة كل فترة على حدة ـ في رأيي ـ هو الأمر الأسلم . وقيام دراسة مقارنة بين ثورة وأخرى ، أو بين فترة وأخرى داخل حيز الثورة الواحدة قد يساعد أكثر على تفهم حقيقة هذه النماذج وبسطها على نطاق الدراسة أو البحث في موضوعات تهم الفن والثورة على وجه الخصوص . كما أن هناك أعمالاً أخرى في الأدب والفن تحمل خصائص الثورية والتغيير دون أن تنتمي إلى ثورات سياسية أو وطنية ، وهو ما سوف لا نغفل عنه في النماذج .

النموذج الأول . .

الحركة الأدبية المسرحية في الدراما ، في مسرحيات عارضت النظام الملكي

الفـــرنسي بزعامـــة الأديب بيير أوجستـــين كارون دي بومـــارشيه P.A.C.DE Beaumarchais قبل انبثاق الثورة الفرنسية ، بدراماتـه المعروفـة حلاق اشـبيليه (1775) ، زواج فيجارو الحلاق عام (1784) . مع أن المؤلف نفسه كان يشغل وظيفة قومسيونجي سري للملك لويس السـادس عشر . ومـع هذا فلـم يمنعـه الإبداع الفني من التعرض للأوضاع التي كانت سائدة آنذاك .

النموذج الثاني . .

الكاتـــب والفيلســـوف الفـــرنسي دينيس ديديرو Denis Diderot (1713-1784) بثورته وجهوده الأدبية والفنية في الآداب والموسيقى . في الأدب المسرحي يخرج بثورته المسماة نظرية (الأحوال داخل النظرية) والتي تقلب الوضع إلى عكسه . مطالباً فيها بعكس صور أشياء كثيرة لحماية الدراما من مطبات كثيرة . وفي فن الموسيقى كان يأمل أن تكون طبيعته معبرة عن الانتفاضات البشرية وآلام الإنسان .

النموذج الثالث . .

الحركة الشعرية الروسية عند لارمنتوف في القرن التاسـع عشر Mikhail Jurjevics Lermontov .

النموذج الرابع . .

الحـركة الأدبية المسرحية لنيكولاي فاسيليافيتش جوجـول (1809-1852) Nikolai Vasilievich Gogol قبل الثورة الروسية . ودرامته الخالدة (المفتش العام 1836) التي تدعـو إلى الشـورة على القيصرية ونظامـه الإداري والطبقـي البيروقراطيين .

النموذج الخامس . .

الحركة الأدبية عند فيودور ميهايلوفتش دستويفسكي Feodor Mikhailovich Dostoevski رغم ميلاده النبيل .

النموذج السادس . .

قصص وآداب مكسيم جوركي قبل وبعد الثورة الروسية . . خاصة دراماته الداعية إلى تأييد الثورة بعد نجاحها . . Maksim Gorki البرجوازيون الصغار (1902) ، الحضيض أو الأعماق السفلى (1902) ، أعداء (1906) ، ييجور بوليتشوف وآخرون (1932) ، روستيجايف وآخرون (1933) . مئات القصص الأدبية التي أنتجها طوال فترة حياته التي امتدت ما بين (1868-1936) .

النموذج السابع . .

برتولت برخت الألماني Bertolt Brecht (1898-1956) خاصة في درامات مسرحه المعروف بنظريته الملحمية .

النموذج الثامن . .

أعمال أرنست همنجواي ، القصاص والروائي الأميركي (1899-1961) Ernst Hemingway والتي حولت أغلبها إلى شرائط خيالية عالمية .

النموذج التاسع . .

رسومات ونظريات الفن الحديث عند العالمي بابلو بيكاسو الاسباني Pablo Picasso (1881-1973) .

النموذج العاشر . .

ظهور فن الأوبرا في إيطاليا في القرن السادس عشر .

ومع الاعتراف بأن للنموذج الواحد فيما أوردناه من نمـاذج جوانـب عديدة تـقتضي منـا دراسـة منفصلة بـأكملها ، إلا أنـها هنـا في ختام هذه الدراسة تشـير فقط إلى أن الإبداع الفكري يمكن أن يمهد للثورات ، كما أنه يمكن أيضاً أن يمتد إلى ما بعد التاريخ الزمني للثورة ، وفي حالة ثالثة فإن الابداع يمكن ـ نتيجة أفول نجم تيارات فنية معينة ـ أن يأتي بثورة فنية أو أدبية بحتة ، تصبح مقام الثورة السياسية تماماً .

• نوعيّات في الأدب

التعبير عن لفظ (الأدب) تعبير واسع وعريض ، يعود إلى آلاف السنين وإلى مختلف العصور ، كما يظهر ويطفو ويختفي ويضمحل في أماكن كثيرة على مساحة القارات الخمس . ومع ذلك ، فقد اتفق على أن التعبير يعني العمل الأدبي المكتوب ، والأعمال الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والمقالات النافعة والنقد والأدب الشفاهي . والأدب بالتعبير السليم هو ما نقصد به الآداب الجميلة التي ترتبط بالفن والأصالة ، حيث تدخل المادة الأدبية الحية عبر التكوينات الفنية في انتشار منتظم سليم ، خلف جدار منيع يحمي حدودها ولا يتيح لها الانزلاق إلى السهل أو الرخيص . ومع أن التفريق يصبح صعباً بين الآداب المكتوبة ـ أية آداب ـ وبين الآداب الجميلة ، إلا أن المفكرين قد اعتبروا الخطابات المتبادلة بين الكتاب وبعضهم (على غرار خطابات جوته وشيللر) ، أو المذكرات اليومية (مثل مذكرات رجل مجنون عند جوجول) أو بعض أشعار المناسبات وكتابات الذكريات ، اعتبروها مواد أدبية تدخل في نطاق الآداب الجميلة نظراً لما احتوته من أدب وفكر عكسا وجه عصر أو فترة حكم أو حالة شعب ، طالما ابتعدت هذه الآداب عن أدب أيام الأسبوع العادي أو بعدت عن الأدب الاستهلاكي بكل سطحياته وتفاهاته .

إن الآداب الجميلة على اتساع مساحتها وتعدد أنواعها هي أحد فروع (علم الأدب) وداخلها يمكن العثور على أغلب النظريات والمقاييس العلمية . وهذه النظريات تبحث في شخصية كاتب الأدب ودوره في التكوين الأدبي أو الفني ، وفي

كونية انعكاس الأدب على الشعب ، وفي خصائص البناء والتكوين في العمل الأدبي ، وفي المشاكل والفروقات الناتجة من عدم التطابق بين علم الجمال الأدبي وبين نظرة الأدب بصفة عامة ، كما تتعرض النظريات إلى تحليل فروع أدبية أخرى كنظرية الشعر ونظرية الدراما ونظرية الرواية وأساليب التقنية الأدبية والأشكال الخارجية .

والمدخل إلى النظرية في الأدب يجبر الباحث أو المشتغل على فحص (اللغة) باعتبارها العامل التحقيقي المباشر للأدب وأحد أساسات ومواد الابداع الأدبي . ثم على تحديد خصائص اللغة وتحديد خصائص اللهجة خاصة في فروع النثر والشعر بأنواعه والإيقاع والأسلوب . وهذا المدخل إلى النظرية لا يعفي المتبحر من التعرض إلى (تكوين الأدب) وهو ما نقصد به تصور العمل الأدبي في الحدث والقصة والصراع والشخصية والنوع ، والاتصال باستمرارية الأدب كأسلوب أو تيار أو مدرسة أو اتجاه خاص . وهي كلها محاولات علمية مشروعة تدخل ضمن تاريخ الأدب كمادة علمية وتضطر إلى التعرض لعلوم أخرى مجاورة كعلوم الفلسفة والاجتماع والمنطق وعلم النفس وعلم الأخلاق (المبادىء) .

هذا مدخل قصير إلى ساحة الأدب الواسعة الأطراف ، ولا يستهدف البحث أن يصبح تأريخاً يتقصى الحقيقة تلو الحقيقة ، بقدر ما يستخلص في النهاية صورة للأدب في حد ذاته ، ومثيراً لبعض التساؤلات التي تستهوي القارىء تجاه البحث أو التفكير في ماهية الأدب .

إذا عدنا إلى العصر القديم، وهو ما يطلق عليه (العصر الأثري) ، نجد فنون اليونان تشغل الفترة ما بين القرنين الحادي عشر والثامن قبل الميلاد ، ومن أشهرها فنون الخزف . ويقع (العصر المهجور) بين سنوات 700-480 قبل الميلاد حينما قويت حكومة المدينة ، ودخلت فنون كالمعمار والنحت والرسم . كما نعرف امتداد عصر الكلاسيكية اليونانية لقرن ونصف قرن في الفترة الواقعة بين

سنتي 480-330 قبل الميلاد حيث نشطت فنون المعمار في بناء المعابد والفيلات الفاخرة والمسارح كدور للتمثيل ورسومات إعداد المدن الجديدة ، ويتمثل ذلك في معابد بوسيدون ، زيوس الأولمبي ، أرخيتون بارثينون الأثيني . كما يحتل العصر الهيليني الفترة الواقعة ما بين عامي 330-30 قبل الميلاد . فأين موقع آداب هذه الفترة ؟ .

تعتبر الأعمال الأدبية اليونانية (الالياذة ، الأوديسة) لشاعر اليونان العظيم هوميروس من أعظم الودائع الأدبية في العصر القديم وتحتل الدراما عصرها الذهبي في القرن الخامس قبل الميلاد على أيدي كتاب اليونان وشعرائها اسكيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيديس في التراجيديا ، أرسطو فانيس في الكوميديا ، إلحاقاً لنجم شاعر العصر الهيليني كاليماخوس .

لكن ، وبرغم هذا التأخر النسبي لظهور الأدب عن المجاور من الفنون في العصر القديم أو العصر اليوناني ، فإن الموقف لهذا الأدب قد تغير عبر بضع مئات قليلة من السنين . فنرى أن الآداب اللاتينية عند الرومان تتميز عن فنون التشكيل ، وخاصة عند الشعر . ويبزغ الشعراء كاتوللوس ، هوراتيوس ماريتاليس ، أوفيديوس . ويتربع فرجيليوس على عرش شعر الملاحم . وفي الأدب الدرامي تبزغ الكوميديا عند بلوتوس ، ترانتيوس ويصبح أبيلياس المعلم الأول لفن القصة في مهدها .

وطالما نحن بين الآداب اليونانية والرومانية فيجدر بنا التعرض للفيلسوف اليوناني القديم أرسطو (384-322 ق . م) . حتى نغوص إلى حد معين في عمق هذه الحقبة . وأرسطو هو تلميذ الفيلسوف أفلاطون ، والذي يشق من البداية عصا الطاعة على بعض من تعاليم أستاذه . وهو الموجد للمنطق العلمي والمنظم لقواعد وأصول علم الطبيعيات ، والمقعد للآداب والسلوك وعلم متعارفات حسن المعاشرة .

وبينما الحديث يجري عن الأدب ، فإن كتاب أرسطو الشهير (فن الشعر) يمثل حجر زاوية لا يمكن إهماله . سواء فيما جاء به من نظريات . أو قواعد ، حتى وإن أهملها أو أخذ بها أحياناً أدباء ومفكرو العصر الحديث . إلا أن أهم ما يذكر لهذا المقنن الأدبي والجمالي هو تضاده مع أفلاطون وتفسيراته النظرية ، على اعتبار أن أفلاطون وضع فروقاً بين الجمال والخير في تحديد النظرية . بينما يرى أرسطو أن الحدث كلما كان خيراً كلما كان جميلاً. إن الشعر والتراجيديا والكوميديا كثيراً ما تفرض الكثير من سيئات الإنسان وغروره وسلامته وصلافته وشروره، لكن الجميل وسط هذه الصورة الكريهة أن توضع الأمور في نصابها أخلاقياً لتصبح خيرة في النهاية، وجميلة في النهاية أيضاً. ليذهب البطل الدرامي الظالم إلى الجحيم، لكن الخير يجب أن يبرز في الختام لترتفع عنه أنوار الصالة مؤيدة قيم الحق فيه.

أرسطو في كتابه (فن الشعر) يقسم الشخصيات إلى قسمين . . شخصيات سوية نجدها أو نعثر عليها في التراجيديات والملاحم ، وأخرى سيئة تملأ الكوميديات (لم يتم العثور على الكوميديات اليونانية) .

والأدب الدرامي عنده يلعب فيه (التطهير) دوراً هاماً له خصائصه ، إلى جانب الحدث الحقيقي الخالي من السرد أو التفصيلات . بالإضافة إلى التعبير اللغوي والشخصية المسرحية وترتيب خشبة المسرح وتوظيف الموسيقى تشكيلياً لخدمة الأدب الدرامي . كما تلعب الوحدات الثلاث في نظريته دوراً كبيراً ، ونقصد بها وحدات الزمان والمكان والموضوع .

ولما كان المسرح المتنفس الوحيد للأدب الدرامي ـ وفي عصرنا الحديث ـ يعتبر المرآة الصادقة لكل شعب من الشعوب ـ فإن ذلك يدلل مرة أخرى على قوة الانتشار لهذا النوع أو الفرع من فروع الأدب ، كما يسوق إلى الاعتراف بمراحل تطوره ، وهو ما خلف على المساحة الزمنية من اليونان إلى قرننا العشرين آلاف الدرامات الأدبية ، ومئات التيارات الأدبية والفنية نتعرض للهام منها على الطريق .

وفي بعض التعريفات الحديثة يعتبرون الدراما والملحمية والشعر ثلاثة فروع لنوع أدبي واحد . لأنها تعني إبراز الأشياء أو مدلولاتها من واقع يؤديه ممثلون أو شعراء يتضمن المنولوجات أو الديالوجات الأدبية . ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة ، لأنها تختلف مثلاً عن الشعر بالدرجة الأولى في التصرف الأدبي . فالكاتب الدرامي لا يستطيع أن يشرح أو يسهب أو يفسر كما يفعل الشاعر ، كما أن الاستطراد والرويّة مرفوضان في الأدب الدرامي ومطلوبان عند الشعر .

الدراما ـ كنوع أدبي ـ تستخدم الكورس ومجموعات الإنشاد (كما في المسرح اليوناني القديم والمسرح الشامل المعاصر) كأساس عضوي تضافري . كما يمكن أن تستعين بالراوي للأحداث (كما في المسرح اليوناني ومسرح الألماني برتولت برخت) ، لكن هذه الاستعانة تكون في المرتبة الثانية ، بعد (الحدث) الذي يحتل المقعد الأول في الأدب الدرامي. والوسيلة الجوهرية في هذا الأدب هي الحوار، وهو من شأنه تشريح الشخصيات وتحديد الأبطال الدراميين، وتقييم علاقاتهم مع بقية النماذج والأدوار المسرحية من ناحية ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى.

والدراما هي النوع الأدبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير . بمعنى تقسيم الحوار الأدبي على أكثر من شخصية ، رابطة جميعهم وكل حواراتهم في موضوع واحد. وفيها يقدم (المنولوج) للممثل أو الملقي الواحد تعبيراً عن المواقف الحساسة والداخلية والنفسية المضطربة (مثل منولوج أكائن أنا أم غير كائن ؟ من مسرحية هملت لشكسبير ، أو افتتاحية دوق جلوستر ، ريتشارد الثالث فيما بعد ، من مسرحية ريتشارد الثالث لشكسبير أيضاً) . وهي مواقف أدبية لا يصلح للتعبير عن التضاد النفسي الداخلي فيها إلا المونولوج . ومن الطبيعي أن تخضع اللغة المختارة لطبيعة المشهد أو الموقف ، كما من المستحسن أن تصبح اللغة مناسبة للشخصيات والانفعالات ، حيث تتطور الأحداث في الدراما منطلقة من واقع حوار هذه الشخصيات. والفرق الجوهري بين الدراما والملحمية ، أن الملحمية ترتبط

بتعبير (ملحمي) يقود إلى الماضي وإلى التاريخ عند عرضها للأحداث، بينما الدراما تعرض الحي والواقع والحدث والتصرفات، وأمام حضرة الجماهير، ومن خلال أحداث تعرض الموضوع الطازج. لا توجد درامات تكتب للكتابة ويمكن ألا تعتلي خشبة المسرح (كما يقال عن درامات عبدالله القويري وتوفيق الحكيم) . . . فالدراما سواء مثلت أو لم تمثل فإنها تحتوي على عناصر الأدب الدرامي أو العرض المسرحي في شكلها المنولوجي والديالوجي والحدثي والمنظري، إضافة إلى الموضوع والشخصيات التي تحمل على أكتافها إيصال وجهات النظر ناقصة غير علمية مثل مسرحيات القراءة فقط، آراء تشطر الدراما إلى شطرين على أساس غير سليم خال من الاقناع العلمي، ومتناقض في الوقت نفسه مع المهمة الواسعة لعظمة الآداب الدرامية.

الدراما هي أقدر الحلقات الثلاث التي ذكرناها ضمن النوع الأدبي الواحد على إبراز المضمون الدرامي للأدب بطريقة مكثفة، متقدمة بذلك على الملحمية والشعر. والتركيب الأدبي للدراما قد مر بمراحل عديدة. لكن أغلب هذه المراحل يقدم التصنيفات التالية . . (مقدمة الصراع)، وهو ما يطلق عليه كلمة الافتتاحية أو البرولوج Prologue ثم المعرض العام أو ما يطلق عليه مدخل المسرحية أو الفصل الأول حيث يقدم الشرح والإبانة، ثم صلب المشكلة أو العقدة وأحياناً كثيرة ما تحتل الفصل الثاني حيث يقوى الصراع وتتجسد التضادات حتى القمة أو الذروة. ثم تنتهي الدراما بالحل في الفصل الثالث وعادة في الجزء الأخير منه. وفي المسرحيات ذات الخمسة فصول يمتد الصراع والعقدة إلى الفصلين الثالث أو الرابع، في حين يقدم الفصل الخامس الحل الأخير. كما أنه من الملاحظ في الأدب الدرامي في عصور القرون الوسطى أو العصر الجديد أنْ كانت تمثل مسرحيات وسطية تتخلل الاستراحات بين فصول الدراما الأصلية، وهو أيضاً ما كان يحدث أحياناً في شكل صامت بين استراحات كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتي الإيطالية).

بالنظرة الكلاسيكية يتفرع الأدب الدرامي إلى فرعين اثنين . . التراجيديا

والكوميديا أو ما نطلق عليه بتعريبنا المأساة والملهاة . في المأساة تتصادم الصراعات وتقـود إلى موت البطـل الدرامـي أو سقوطـه مأسـاوياً ، حتـى رغـم محاولاتـه للانتصار . . لكن هيهات . وفي الملهـاة تتخلى الشـخصيات عن عظمـة البطـل المأساوي لتضع بدلاً منها شخصيات مضحكة ضيقة النصيب في حياتها ، لا تسير بالمشاهدين إلى الحزن والعبس . والبناء الدرامي للمأساة محكم ومنطقـي بحـكم الظروف التي تفرض وتحكم (القدر والقضاء ورغبة إلهـة اليونان وانصاف الالهة) بينما يصبح نفس البناء الدرامي في الملهاة سائراً في ردهات الصدفة المضحكة بانياً نفسه على عناصر مثل عدم الفهم واللبس وسوء التفاهم ، وكلها تؤدي إلى الضحك أو الترويح عن النفس .

وبصرف النظر عن التقسيم الفرعي والكلاسيكي للأدب الدرامـي ، فإنـه ينقسـم أيضـاً إلى نوعيات عدة . مثـل درامـات الهـدف والدرامـا التحليلية (التمحيصية) ، ونوعيات أخرى تحتوي كل منها على خصائص معينـة فارضـة فروقاً جوهرية ، وهي فروض تتعادل مع الفروق الكثيرة بين درامات الهدف التي تعمل جاهدة أثناء انبثاقها على ميلاد موقف هو المصيبة بعينها ، وبين الدرامـات التحليلية مثلا والتي تقدم المصيبة من البداية وفي مباشرة ، عاملة على تعميق فكرة الكارثة بالأحداث والمنطق والتحليل والتفصيص حتى تصل إلى غايتها في النهاية .

وفي اعتقادنا أن السر العظيم في بقاء مسارح العالم ترفع أستارها كل مساء عبر آلاف السنين وحتى اليوم هو اتساع رقعة الأدب الدرامي . ما بين دراما من شخصية واحدة MonoDrama كمسرحية مذكرات مجنون عن قصـة جوجـول والتي قدمها المسرح الفرنسي للمرة الأولى ، أو كما في درامات أنطـون تشيكوف (التبغ) ، أو كما في مسرحيات الشخصيتين Duo Drama مثـل أحـلام جبـل جاليرت لكارينتي فرانس المجري أو المرجيحة لوليم جبسون الأميركي . أو درامات الشخصيات المزدحمة ، أو الحاوية على المشاهـد الصامتـة . ولسنـا في حاجـة إلى التعـريف بالدرامـات الاجتماعية والتـاريخية والفلسـفية والسياسية والتسـجيلية

والحكايات ودرامات الطبقات وغيرها .

وفي تاريخية الدراما ، يقرر المؤرخون أنها نشأت عند أغلب الشعـوب من الطقوس الدينية والعبادات . ومصحوبة بالرقص والغناء(أعياد الإِله ديونيزوس في المسرح اليوناني القديم ، واحتفـالات المبـاريات الشعـرية للآداب) . وبحـوار الشخصية الواحدة ثم ديالوج الشخصيتين الثنائيتين، ثم بدخول الممثل الثالـث وبقية الشخصيات. وكأن الأدب الدرامي يدخل رويداً رويداً في دائرة التجـريب الأدبي .

لكن . . ماذا كان موقف هذا الأدب جغرافياً ؟

بعد العصر اليوناني ، وتطور الكوميديا عند الرومان كما سبق وأسلفنـا ، وبينما تغط القرون الوسطى المظلمة من القرن الخامس وحتى القرن الخامس عشر في سبات عميق هو الانحطاط الفكري المجدب بعينه، نتعرف على الأدب الهندي في الشرق في القرن الخامس (كاليداسا) . وعلى أدب صيني في القرن الثالث عشر ، وعلى مسرح النو No في اليابان ابتداءاً من القرن الرابع عشر ، وحتى عصر النهضة أو الانعاش كما يسمونه ، حيث تتسع دائرة الأدب الدرامي جغـرافياً ، لوب دي فيجا ثم كالدرون من بعده في اسبانيا ، بن جونسون ، كريستوفر مارلو ، توماس كيد ، وليم شيكسبير في انجلترا ، ثم عباقرة الـكلاسيكية الفـرنسية بيير كورنـي وجان راسين في التراجيديا وموليير في الكوميديا ، بينما نجد في الكلاسيكية الألمانية ليسنج ، شيللر ، جوته، ثم جهود هنريك إبسن النرويجي ، وأخيراً وليس آخـراً الإنجليزي برناردشو ، الروسي تشيكوف . وهـي أمثلـة على الطـريق بعيدة عن الحصر حتى وإن لم ننس جوركي ، تشابك ، هاوبتمان ، كايزر ، مـاتـرلنـك ، ماياكوفسكي، برخت، ميللر، وليامز، فايس وآخرين كثيرين ، حتـى جان بول سارتر.

وإذا كنا قد أفردنا بالتوسع لنوعيات الأدب الدرامي ، فلا يجدر بنا إلا نذكر

(التراجيكوميديا) ، وهي أحد الأنواع الأدبية التي تجمع بين المأساة والملهاة كما هو واضح من تسميتها . وهي نوع يختلف عن المأساة ، اختلافاً جوهرياً ، وهو أن البطل في المأساة - كما هو معروف - يسقط عادة في النهاية مخلفاً وراءه وخلف ظهره بقية من صراعات شريفة وأحكام أخلاقية . وهي عناصر في الأدب تكسبه الفخامة وعظمة الحدث وروعته وكذلك مأساته ، بما يهز المشاهد هزاً ويملأه ألماً على البطل المأساوي الذي يضيع نتيجة صراعاته وأفكاره الشريفة (أوديب الملك ، أورست ، بروميثيوس مقيداً) ، وهو ما يقود إلى السقوط الدرامي الأخير .

بينما البطل في التراجيكوميديا - حتى مع سيره عبر أحداث مأساوية ، إلا أن نهايته تختلف اختلافاً تاماً عن زميله بطل المأساة أو التراجيديا . إذ تحتل التفاهة والحقارة والخسة مكان العظمة والفخامة ومكارم الأخلاق . وما هو نقطة الفصل الجوهرية بين التراجيديا والتراجيكوميديا . وهو مما يولد الضحك وأحياناً السخرية في نهاية الأمر . إلا أن ذلك الحكم لا يعني أن التراجيكوميديا كنوع أدبي يستشري حالياً داخل الأدب الدرامي المعاصر خال من الأسى والبكاء أو الصراع ، لأنه نوع يحمل في جلده ومضمونه كل هذه العناصر ، حتى ولو أصبحت - في وقت معين بالتحديد - عناصر سلبية غير ذات قيمة .

هناك مذاهب أدبية سادت في عصور أو حقبات زمنية معينة ، نتيجة تأثيرات خاصة ، تأثرت بما قبلها ، أو بغير ذلك ، وأثرت فيما بعدها . وهي تيارات أدبية لها من الوزن الكثير . ولما كان قد سبق التعرض لبعض هذه المذاهب أو التيارات ، فإننا سنحاول أن ننظر إليها من زاوية جديدة حتى لا نكرر رأي الآخرين قدر الإمكان. محاولين بضمها داخل ملف واحد البحث عن فكرة جديدة هنا أو هناك .

فالكلاسيكية من أقدم المذاهب أدبية وفنية وأعتدها . وهي في الأدب تحوي الوحدات الثلاث السابق الإشارة إليها ، وهي مذهب أدبي أساسه الهدوء ،

التقيد ، التوازن ، عظمة الشأن ، ولذلك تبدو محصلاته محصلات كلاسيكية الطابع . وهي تيار يسهل العثور عليه وسط فنون المعمار والفنون التشكيلية كما هي في الأدب . وهي في الأدب تعني أنواعاً ثلاثة . النوع الأول آداب العصر اليوناني القديم والآداب الرومانية . والنوع الثاني هو التيار الأدبي التابع وينتمي كتابه إلى الكلاسيكيين الأول . أما النوع الثالث فهو ما يمس أعمال الكلاسيكيين العالميين الكبار في حلبة الأدب العالمي . ومن هنا نرى أن لفظ (الكلاسيكية) في الأدب يعني قدامى الكتاب . ويعني أيضاً تيار الكلاسيكية الذي ساد القرنين السابع عشر والثامن عشر وخاصة في فرنسا . كما نستطيع أن نلمح لمضمون التعبير أيضاً بنماذج في آداب القرن العشرين كما في أعمال بول ڤاليري (20-10-1871 ، 20-7-1945) .

لقد ازدهرت الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر إبان حكم الملك لويس الرابع عشر نتيجة اتجاهها إلى الطبقات المتوسطة لاثبات وجهة نظر تسمى (القصر والمدينة) في محاولة للتقريب بين الطبقات بعضها البعض ، مستنيرة بالإنسانية الخلاقة . وقد تحققت وجهة النظر الأدبية في آداب الدراما الكلاسيكية الفرنسية في أعمال الأدباء راسين وموليير ولافونتين وبوالو ، خلال القرن الثامن عشر على يد ڤولتير ، ديديرو .

كما نعثر على نفس النماذج الأدبية في إنجلترا في أعمال درايدن ، بن جونسون ، سويفت ، بوب . وحينما ينتشر المذهب الأدبي الكلاسيكي نلحظه عند جوتشد وليسنج وجوته في ألمانيا، ألفييري وجولدوني في إيطاليا.

وإذا كنا داخل حقبة معينة ، فإنه تجدر الإشارة إلى نوع قل أن كتب عنه ، ونعني به الأدب البيزنطي . وهو أدب قديم ، ويختلف عن الأدب اليوناني القديم أيضاً ، كما يختلف أيضاً عن الآداب اليونانية الجديدة لهذه الحقبة . فما هو الأدب البيزنطي ؟

اتفق المؤرخـون على أن بدايات هذا الأدب تتحـدد بالقـرن الرابـع ، كما يقررون أن المرحلة الأولى للأدب البيزنطي قد امتـدت حتـى النصف الأول من القرن السابع . وهي الحقبة التي سادت فيها الأصنام القديمة والثقافة المسيحية . وتمتد المرحلة الثانية لهذا الأدب ما بين القرنين السابع والثاني عشر . وهي مرحلة تمثل العصر الذهبي للأدب البيزنطي . ويدخل الأدب مرحلته الثالثة والأخيرة في القرن الثاني عشر . وهي مرحلة تظل حتى عام 1453 م ، تحـت مسحـة التيار الكلاسيكي ، رغم استعماله لغة الشعب كأدب .

إلا أن الحكم العلمـي يستصعـب إطـلاق الصفـة الأدبية على هذا الأدب البيزنطي لقلة إن لم تكن ندرة الأعمال الجيدة لديه . إن أغلب أعمال هذا التيار تنتمي إلى الكتابات التاريخية حسب التعبير العلمي للفظ ومفهوم الأدب . لقد كان الأدب البيزنطي أدباً يهتم بالشعر الديني (قصة حب موسى ، شعرية رومانوس ، السلسلة الشعرية للبطل الشعبي أكريتاس ، ساتيرية تيودور برودروموس) .

إلا أن الفضل الوحيد للأدب البيزنطي في نقلـه التكوينـات الأصلية إلى العالم والأدب العالمي ، وفي عكسه عظائم الآداب القديمة وكذا الآداب الشرقية إلى القارة الأوروبية . وهو ما برز على وجه الخصوص أثناء عصر النهضة عندما سقطت بيزنطة وفر اليونانيون حاملين معهم أعمالهم الكبيرة إلى إيطاليا .

والساتير Satire نوع أدبي يتواجد في الآداب الجميلة ، كما نراه في الشعر وفي الآداب الدرامية (درامات الساتير) وفي النثر وفي حكايات وقصص الحيوان وفي الخرافات والأساطير . وكلمة الساتير الهجاء في اليونانية Saturos ، وفي اللغة اللاتينية Satura . وهو أكثر أنواع التعبـير الفنـي في الـكوميديا حدة . وهـو بمقتضى عامل التكثيف يفصل نفسه رويداً رويداً عن الضحك ، ليصبـح نوعـاً خاصاً متجاوزاً أو متعدياً كالفعل المتعدي .

الساتيرية تستعمل التهكم كعنصر من عناصر التكوين . أحياناً يكون مراً

فيتساوى مع محددات الأطنوزة ، وأحياناً يكون غير مباشر فيصير تورية غريبة من غرائب التقارير أو الزمن . وإلى جانب هذا وذاك فإن الساتيرية تجمع في طياتها عناصر المبالغة والانحراف وتضخيم الأشياء وتكبيرها ، كما تقود أحياناً إلى المواقف الشاذة ، حتى وإن ضمت الكوميديا الساخرة بين جنبيها .

يقول ليسنج « لا يوجد أقوى من الضحك وسيلة قوية مؤثرة فعالة لحماية الأخلاق والفكرة الاجتماعية » . وهو ما يشير إلى وجهة نظره في استعمال الكوميديا أو الساتير . وهي نوعيات تقبل عنصر الضحك في تكويناتها للوصول إلى الهدف الاجتماعي في الأدب أو الدراما .

إلا أن الألمان في القرن التاسع عشر قد انقلبوا ضد الساتيرية ، وأكبر دليل على ذلك رأي فيلسوفهم هيجل G.W.F.Hegel « الساتيرية تعجز عن احتواء وإبراز أحاسيس النفس الداخلية » .

تاريخياً . . بدأ أدب الساتير في العصر اليوناني القديم بارزاً في أعمال أرخيلوكس ، ألكايوس ، ثم في أعمال أرستوفانيس ، لوكياس ، هوراتيوس ، مارتياليس . ثم توسع الأدب الساتيري في القرون الوسطى خاصة في الآداب الشعبية وحكايات الحيوان والخرافات والأساطير وفي المهزلة المضحكة أو كما يسمونها (الفارس Farce) .

وفي العصر المتأخر نجد الأدب الساتيري في أعمال الإيطاليين أريوستو ، جوزي ، ألفيري . وعند الاسبانيين في أعمال سرفانتس كويفيدو . وعند الفرنسيين رابيليه ، بوالو ، فولتير ، بيرانجيه . وتعرّض الأديبان الالمانيان هوفمان ، هاين للأدب الساتيري في أعمالهم . وعند الانجليز نجد برناردشو ، سويفت. بينما نجد الأدب الساتيري السوفيتي يقوم على أكتاف جوجول، مايا كوفسكي، بتروف.

وفي الأدب اللادرامي في العصر الحديث تحتل الساتيرية أعمال الكتاب

بيكيت ، يونيسكو ، أداموف ، مورجيك .

ونقف هنا لحظة . إذا كان هذا هو ماضي الأدب الساتيري ، فكيف لم تنتقل آداب خفيفة مشابهة إلى الأدب الدرامي العربي ؟ نعرف أن كبار كتابنا حين تعرضوا لنقل الآداب اليونانية قد اتجهوا إلى التراجيديات قبل الكوميديات ، مثل أستاذ جيلنا الدكتور طه حسين رحمه الله . ولعل فخامة الأسلوب وعظائم الأحداث الدرامية أعطتنا صورة رائعة لشكل الآداب اليونانية المنقولة إلى اللغة العربية . فهل لو نقلت بعض الأعمال الكوميدية ـ وهي قليلة أو نادرة كما سبق ذكره ـ حتى من مرحلة مسرح الرومان كما عند بلوتوس أو ترانتيوس لكان من المحتمل أن يتغير حال أو ذوق جماهيرنا تجاه مسرحها المهجور ؟ على مساحة عمري عرفت الدكتور علي نور الأستاذ بجامعة الاسكندرية والمترجم النشط لكل أعمال كاتب الملهاة اليونانية أرستوفانيس. وقد شرعت عام 1965 م في إخراج رائعته (السلام) بترجمة الدكتور نور ، الذي أتى ترجمة على كل أعمال أرستوفانيس ومن لغتها الأصلية مباشرة . ومع جهد الأستاذ العظيم ، إلا أن واحدة من هذه المسرحيات المترجمة لم تصعد إلى خشبة المسرح . فما العلة يا ترى تجاه هذه الظاهرة التي لا تجد تعليلاً لها، أو لقضية أدب ينتشر انتشار النار في الهشيم في البلاد المتقدمة؟

من الطبيعي أن طبيعة الأرض العربية ـ والتي دخل إليها فن المسرح متأخراً في القرن التاسع عشر ـ لها طبيعة خاصة نتيجة تكوينات نفسية مترسبة من عادات وتقاليد وحركة وإيقاع وإيمان يختلف عما هو موجود في عوالم أخرى على سطح الكرة الأرضية . كما أن بداية النشاط الأدبي الدرامي نقلاً عن ترجمات فرنسية أغلبها كان رخيصاً ، قد أثر في ذوق الناس أيامها ، وما قد أصاب بعدم فهم رسالة الأدب الدرامي لكثير من كتاب وأدباء تلك الفترة . وكل هذا وذاك مشترك بالضرورة فيما يعانيه الأدب الدرامي العربي حالياً ، كما أن الانفصال عن أدب غربي أوروبي منقول له ما يبرره . فإذا ما عدنا إلى الوراء قليلاً . . إلى آداب

وفنون الشرق القديمة ، وهي آداب تختلف هي الأخرى عن زميلاتهـا في العالـم الأوروبي ، نتيجة النشأة في تربة أخرى ، وتعرضها لأجـواء شرقية ذات طابع خاص ، وجدناها ـ كما يطلقون عليها ـ آداب وفنون الشرق الأوسط . وهي قد تواجـدت في الأراضي وبـين الجنسيات العـربية والفـارسية والتـركية والجـروزية والأرمنية . وهي قد تواجدت أيضاً في منطقـة الشرق الأقصى في اليابـان والهنـد والصين ومنغوليا وكوريا وفيتنام وإندونيسيا ، وجدتها أيضاً ذات طابع خاص . وسبب ذلك أو مرده يعود إلى الطابع التاريخي لمجتمعاتها حيث نشأت ، كما يعود إلى جغرافية هذه البلاد ، وإلى أطوار الإنسان وأجناس البشر فيها ، وإلى اللغة ، وإلى الديانات السائدة هناك .

فطبيعة التطور التاريخي مثلاً هي التي أضاعـت تاريخ الأدب في الهنـد ، وساعدت على عدم ظهور الرواية الشعرية وبعضاً من نماذج الغنائية كالشعر الغنائي في الحب عند الصينيين ، ونعني بالحب (الحب العاطفي). كما أنه بوجود العبادات الدينية المختلفة مثل الإسلام والبوذية واللاماوية (المذهب البوذي منتشر في التبت ومنغوليا) نشأت الآداب والفنون الدينية . ويظهر الاختلاف واضحـاً بـين هذه الآداب وبين الآداب الأوروبية نتيجة العوامل السابقة ، حتى وإن تأثـرت بـين الحين والحين بآداب أوروبا ، لكنها مع ذلك تظل تحمل الأصل الشرقي الأوسط منها والأقصى .

في اقتفائنا لأثر الآداب أو نوعيتها لا نريد أن نتبع المراحل الزمنية أو المكانية ، منعاً من أسلوب الروية الواحدة ، الـذي يقـود إلى الملل ، وحرصـاً على وحـدة التكوين في الأسلوب ، وحيطة من التكرار ، إذ أن انطلاق عصر النهضة مثلاً وفي وقت واحد عبر بلاد أوروبية جعل الزمن متداخلاً ، فلماذا هذا الحرص بلافائدة على التحديدين المكاني والزماني ؟ .

وإذا كان من المعروف أن فن الباروك Baroque هو أحد الأساليب الفنية في الفن التشكيلي أعقب عصر النهضة في القرن السادس عشر ، محتـلاً بخصائصه

القرن السابع عشر ، وفي أماكن كثيرة ، وفي تواريخ زمنية متفاوتة ، وحتى انبثاق الركوكو Rococo في القرن الثامن عشر ومن بعده الكلاسيكية . وإذا كان أسلوب الباروك قد أعطى الكثير في فنون كالرسم والنحت والموسيقى فماذا قدم للأدب ؟

غريب تعبير أدب الباروك . بل إنه من النادر السماع بهذا اللفظ أو التعبير الأدبي على طريق الآداب . ولا زال تعبير أدب الباروك حتى اليوم مجال مناقشة وتحليل بالنسبة للنظريات الأدبية . وأغلب الظن أن ذلك هو السبب في ندرة التعبير .

انطلق التجريب في آداب الباروك على يد الألماني اشتريخ F.Strich العالم الأدبي حينما أراد أن يصل بالشعر الألماني في القرن السابع عشر إلى نسق الفن التشكيلي ، في إبداعات ڤلفلين Wolfflin . وتعبير (الباروك) يختلف في استعمالاته الأدبية بما يجب الإشارة إليه . فعند الانجليز يقيّمون شيكسبير على أنه قمة عصر النهضة . أما من وجهة نظر الألمان فإن الآداب والدرامات الشيكسبيرية تناقش هناك في ألمانيا على أنها إحدى آداب حقبة أسلوب الباروك في الأدب وقد تعارفت الآداب العالمية على اعتبار شيكسبير وسرفانتس وراسين وميلتون من أعظم كتاب الأدب الباروكي . وأيد هذا الاعتراف حديثاً هارتز فلد H.harts Feld حين أضاف إلى القائمة السابقة كتاباً مثل مارينو ، جراكيان ، كالدرون ، جنجورا .

ومع هذا الخلط الواضح في الأحكام الأدبية ، فإن آداب الباروك لامعة كما يقولون ، لأنها عبرت عن الحياة المتعددة الألوان في حياة المجتمع الأرستقراطي ، تماماً كالفن التشكيلي . وكان الوقت والحركة وسرعة التغييرات والشريط الحياتي الدائم هو معين وصلب الأدب الباروكي . كما تجسدت في شكله الخارجي العظمة والفخامة بكل معانيها الثرية ، خاصة عندما استعمل أسلوب الأدب الباروكي نظرية اللغة عند أرسطو بوقعها الكلاسيكي القديم .

وبين هذه الجولة السريعة ، يجدر بنا الوقوف عند تيار أدبي وفني استحوذ

على القرن التاسع عشر بأكمله ، ونعني به الرومانتيكية . مع الإشارة بأن تعبير (رومانتيكي) قد سبق استعماله في القرن الثامن عشر في تصوير الطبيعة عند الفن التشكيلي ، وكذا في بعض الروايات الأدبية . وهو تيار يتضاد تضاداً كاملاً مع تيار الكلاسيكية السابق عليه وخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وقد بدأ التيار الرومانتيكي مبكراً مع الثورة الفرنسية وضياع العالم البرجوازي في المجتمع الفرنسي ، متصوراً الخيال والأحلام ومستلهماً إياهما ، بالإضافة إلى عالم الفروسية . وتحدد الطور الثاني للتيار كموجة ما بين السنوات العشر الأولى والسنوات العشرين من القرن التاسع عشر ، موجهاً النظر إلى الدور الاجتماعي للحياة ، حيث شارك كتاب من إنجلترا في إحياء هذا الطور بجهود شعرائها الرومانتيكيين بيرون ، شيللي ، كيتس . الأول بصوته الزاعق المتمرد نحو التغيير، والثاني بالطبيعة والحرية اللتان نادى بهما في إطار من التفاؤلية الثورية، والثالث بعالم الجمال. ومن تكرار القول الحديث عن أدباء الرومانتيكيين من أمثال لارمنتوف وفكتور هوجو والفريد دي موسيه ونارودا .

لكن ماذا عن الأدب الطبيعي وتياره ؟ إن أصل اللفظ اللاتيني لكلمة الطبيعة Naturalism هو Naturalis والمذهب الطبيعي تيار تحكّم في الحياة الأدبية والفنية من النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، وتقريباً حتى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين . وكان أكبر تأثير للمذهب الطبيعي على الأدب . ويعتبر أميل زولا رائد الطبيعيين .

نشأت الطبيعة في استناد إلى النظرة الفلسفية للمذهب الطبيعي وفي حرص على العناصر التالية :

1 ـ من واجبات الأدب الطبيعي إعطاء الحياة بالتمام .
2 ـ انتاج الأدب دون محركات أو بواعث قصصية .
3 ـ القضاء على البطل أو البطولة في العمل الأدبي .
4 ـ يقدم الكاتب الطبيعي تكوينه الأدبي في بساطة عمومية جامعة .

5 ـ التكوين الطبيعي يبعد عن الشخصيات ويلتصق بالنقاط .

6 ـ البعد عن التعاطف والمعاناة .

7 ـ الحد من الخيال لدى الكاتب الطبيعي .

8 ـ الكاتب ممنوع من إيراد تكوينات ذات طبيعة خاصة ،في الأعمال الطبيعية .

9 ـ تكوين كل العناصر الأدبية من حصيلة مراقبة الحياة اليومية وحدها .

ويذكر أميل زولا في هذا المضمار « لنكتب دراسات تتسم بالبساطة ودون فرقعات أو لفتات فجائية » . وقد حددت نظرته أن يبقى الكاتب الطبيعي خارج منطقة الأحداث ، حتى يتم للمشاهد عدم البحث عن أية أسباب . ويعلق زولا على ذلك بقوله : « لا يجب أن نقلق لحدث من الأحداث ، لنتركه يفعل بنا ما يريد ، ولا شيء أكثر من ذلك » .

على هذا وجدت الطبيعية مؤمنين لها وبتعاليمها مثل اخوان جونكور ، هاوبتمان ، استرندبرج ، إبسن ، فارجا. كما نلمح خطوطاً طبيعية في آداب كل من تشيكوف ، جوركي ، اندرسون نيكسو ، دستويفسكي ، ج . إليوت ، ليو تولستوي .

بل إن المذهب الأدبي يتجاوز حدوده إلى المخرجين المسرحيين المتعاملين مع الأدب الدرامي الطبيعي . فيتأثر بالمذهب الفني الطبيعي كل من الفرنسي اندريه أنطوان المخرج المسرحي ومؤسس المسرح الحر الفرنسي ، والروسي النظري قسطنطين استانسلافسكي .

إلا أنه يجدر الإشارة إلى معارضة أنجلز F.Engels المعارضة الشديدة لنظريات المذهب الطبيعي مهاجماً إياها وبالنقد القاسي ، ومتجاوزاً المذهب إلى شخص مبدعه ، مستنداً في رأيه إلى أنه « مضيعة لاجتماعيات الفنون ومبعدة لارتباط الفن بمجتمعه » . . . على حد تعبيره .

ومـع بدايات القـرن العشرين تنبثـق حركة فنية تحمــل اســم التعبـيرية Expressionnism إلا أن تعبير الحركة التعبيرية أو المذهب التعبيري بدأ استعماله على وجه التحديد منذ عام 1910 . وكان الرسـام هارفيه J.A.Harve أول من أطلق العبارة عام 1901 على إحدى الصور . ثم شاع استعمال التعبير في الفنون الالمانية ، وكان القصـد هو تشـويه النماذج . والمبالغـة فيهـا بغية الحصــول على انعكاس وجداني معين .

وترى التعبيرية أن هناك تناقضـات واختلافـات حادة بـين الطبيعـة وبـين العلاقـة الـداخلية والخـارجية للفـن . لذلك تكونـت الجماعـة التعبـيرية الأولى والمعروفة باسم بريك Bruke في مدينة درسدن عام 1905 معيدة أفكار نيتشة ، ودراسته للفنون الأفريقية وفنون المحيطات .

وقد أثرت تعبيرية الفنون التشكيلية من رسم ومعمار وموسيقى على الأدب . وخاصة في الأدب الدرامي والمسرح ، وبالدرجـة الأولى في أعمال استـر ندبـرج وفيديكند وكايزر وكارل تشابك وبرخت . وشملت الموجة التعبـيرية المخرجـين بيسكاتور وجاسنر. وحاولت الدراما التعبيرية علاج المشاكل الكبرى عند الإنسان وفي غير اعتناء بالتعبير الواقعي للنموذج . وإنما اكتفت برؤية شخصياتها تعاني ولا تفعل أكثر من أن تحمل بوق نظرياتها .

كما نشطـت التعبـيرية في الشعـر ، كما يتضـح في أعمال الشعـراء هايم ، تراكل ، ورفل ، برخت . وأتت بجـديد في مجـال النشر التعبـيري كما في أعمال دبلن ، فرانك . وحتى وقت قريب ، فإن علامات هذا التيار لا زالت واضحة في الآداب الانجليزية والأميريكية ، كما عند جويس وأونيل في العصر الحديث .

لكن ماذا عن هذا العصر الحديث ؟ وأعني به بداية أو عشرات السنين الأولى من القرن العشرين . حيث ظهرت التيارات أو المذاهب الأدبية (بالجملة) . وبينما نجد تياراً مثل كوميديا الفن والمعروف في إيطاليا في أواسط القرن السـادس عشر ويظل محتفظاً بخصائصه الارتجالية ولمدة قرنين من الزمـان في مختلف بلاد القـارة

الأوروبية ، يطالعنا قرننا العشرون بعديد من التيارات الأدبية الكثيرة والمتشبعة أحياناً والمتشابهة مع بعضها البعض أحياناً أخرى . ولست أدري تعليلاً لهذه الظاهرة المفاجئة . هل هو نتيجة عدم الاستقرار الأدبي ؟ أم هو ناتج عن اتساع ، رقعة التعليم؟ أم السبب يا ترى هو انتشار الثقافة خلال القرن انتشاراً عم حتى المستعمرات وبلاد القارة الافريقية التي أبعدها الاستعمار والمستعمرون طويلاً عن مقررات الثقافة وبرامجها؟ أم هي أسباب أخرى لا زالت خافية وتحتاج إلى جهود علماء السسيولوجيا والاجتماع؟ .

ولما كنا قد اتخذنا منهج الحديث عن الأهم دون المهم . فمرحلة بداية هذا القرن قد خرجت علينا بحركات أدبية لها من الواقع الكثير من الخط الأدبي . بعضها وصل إلى اعتباره تياراً أدبياً وبعضها اختفت جهوده بعد فترة وجيزة بعد اختفائه وعدم استطاعته الوقوف على قدميه أو إثبات نفسه . وبعضها اختلف العلماء في تفسيره أو الاتفاق على قوته ومداها.

وحينما نتعرض ـ وفي عجالة ـ إلى حركات الأدب عند المستقبلية ، التأثيرية أو كما يطلق عليها الانطباعية ، الدادية ، السيريالية ، الطليعية ، فإننا لا نبخس حق الوجودية وزعيمها جان بول سارتر أو غيرها من تيارات أدبية انبثقت خلال قرننا العشرين مثل التذكارية أو الحدث الفارغ .

إذ أن الإشارة إلى هذه الحركات الخمس الأدبية لا مناص منها قبل الوصول إلى حركة الواقعية بمراحلها الثلاث المعروفة .

أول هذه الحركات الأدبية هي المستقبلية Futurism ، وهي حركة سادت بداية سنوات القرن العشرين وتمثل (فن المواطنين) . وقد انبثقت الحركة في إيطاليا على يد الإيطالي مارينيتي عام 1909 ، وامتدت إلى فروع الفن والأدب المتمثلة في المعمار والموسيقى والفنون التشكيلية . ثم تنتقل إلى فرنسا ثم انجلترا ، وتعبرهما إلى ألمانيا. وتدخل عام 1912 م إلى الاتحاد السوفييتي على يد الكاتب ماياكوفسكي،

إلا أن المعروف عن الحركة أنها لم تحافظ على وحدة فنية لها تجمع خيوطها أو عناصرها في البلاد الأوروبية التي ظهرت فيها. إذ سرعان ما تتعارض آراء المستقبليين أنفسهم في إيطاليا، بالاضافة إلى الطريق الغوغائي (الدماجوجي) الذي سار فيه مارينيتي باعث الحركة ومصدرها حين أعلن عن النعرة القومية ، وما اعتبر عصبية استقلالية في فن المستقبلية، مؤيداً الفاشية وموسيليني. وهو ما يسجله كتابه في دراسة بعنوان (المستقبلية والفاشية). هذا بينما نرى ماياكوفسكي المستقبلي هو الآخر يقف على خط النقيض مع مارينيتي ومؤيداً لثورة أكتوبر الأشتراكية.

إلا أنه من الملاحظ أن هناك تشابهاً في فكر المستقبلية في كل من فرنسا والاتحاد السوفييتي إذ تؤيد كل منهما التقاليد الأخلاقية في الأدب والفن ، مع الرفض القاطع للماضي والحاضر، وفي تطلع كامل إلى المستقبل.

وبينما يسجل عام 1914 توقف الحركة المستقبلية في الفن التشكيلي، باستثناء المعرض الذي أقيم عام ١٩٢١ بعد نهاية الحرب العالمية الأولى في براغ بتشيكوسلوفاكيا، فإن حركة المستقبلية في الأدب تسجل الكثير أو الجديد إذ نجد شبيهات لعناصرها في حركتي الدادية والسيريالية.

والحركة الثانية هي حركة التأثيرية (الانطباعية) . Impressionism والتأثيرية تعني الانطباع الذهني أو الطبعة الأولى في التأثير . واستَعمل التعبير للمرة الأولى الصحفي ليروي Leroy في أحد مقالاته عام 1874 أثناء تعبيره عن سخريته من أحد معارض الرسم .

والتأثيرية ترتبط في خطوطها بأوصال الطبيعة ، ولقد تابع أميل زولا بطل الطبيعيين كل مراحل التأثيرية وميلاداتها في مختلف فروع الفن ، وهو ما نستنتجه من مقالاته ودراساته الأدبية والنقدية وفي حديثه عنها مفسراً محللاً .

من الثابت أن الحركة الأدبية للتأثيرية قد ظهرت بعد حركة الفنون التشكيلية التأثيرية وليس من الثابت قيام حركة أدبية تأثيرية مستقلة ، دون الاعتماد على فكر حركة أخرى أو تيار أدبي آخر . والعلاقة الأدبية الواضحة تظهر في اتصالها بالطبيعية . إلا أن هناك كتّاباً ينتمون إلى مذاهب أخرى بحكم أصالة كتاباتهم ووضوحها قد استعملوا أحياناً الأسلوب التأثيري وحده داخل أعمالهم التي تنتمي ـ كما قلنا ـ إلى مذاهب ابداعية أخرى مثل الكتّاب : فلوبير ، أناتول فرانس ، توماس مان ، ماترلنك ، هوفمانستال . ومنهم من ينتمي إلى الطبيعيين وإلى الرمزيين .

والحركة الثالثة هي حركة الدادية Dadaism وهي حركة تظهر ما بين سنوات 1915 ، 1922 بين مجتمعات الحرب العالمية الأولى وفي سنوات خرابها . كحركة متمردة على الخراب والتدهور ، وكخط فني يعلن عن التمرد من خلال التعبير الفني مؤكداً حرية الشكل تخلصاً من قيود التقليدية .

والحركة الدادية تحطم الآداب العامة رافعة صوتها ضد الحدود الطبيعية الجمالية للطبقة الوسطى . وهي حركة تُعزي منطقيتها إلى التجريدية مؤيدة التناقض الظاهري (القول الباطل في الظاهرة لكنه صحيح في الحقيقة) ، حيث يصل بشكله في النهاية إلى التيار الجامع للمتناقضات ، لتلخيص فكرة الدادية في (نموذج الحرية الذاتية) . وتعتبر مدينة زيوريخ بسويسرا هي مركز الحركة الدادية في القارة الأوروبية . ويلعب كباريه فولتير Cabaret Voltaire الأدبي دوراً مسموعاً في تجميع الأصوات العالية للأدباء والشعراء المؤيدين للحركة مثل تريستان تزارا ، هـ . بول ، هولسن بك ، والفنان التشكيلي أرب ، كهيئة تأسيسية لهذا النادي .

والحركة الرابعة هي حركة السيريالية Surrealism ، وهي حركة تعني (ما فوق الحقيقة) ، إلا أن أعظم آثار هذه الحركة هي حركة الطليعية في الأدب والفن والتي انبثقت بعد ذلك .

تنبثق الحركة السيريالية في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين في الصور الإيطالية الميتافيزقية عند الفنان كارا Carra. وما يهمنا من الحركة هو الجانب الأدبي الذي توخى البساطة ، والحقيقة ، والواقع ، والمنطق المفتوح أو العقل السديد . وأشهر شعراء الحركة الأدبية السيريالية أرجوان ، ألووارد ، بريتون ، بيريه .

وحاولت السيريالية كحركة ، اقتلاع الحدود والسدود بين الشعر والنثر . ومن الدراميين السيرياليين نتعرف على أراجون ، أرتو ، ڤيتراك . ومع أن الدرامات السيريالية قليلة ، إلا أنه من المرجح أيضاً أنها لم تصعد على خشبة المسرح ، ويقال أن الذي صعد منها على المسرح تمثيلاً قد أصابه السقوط . وهو ما يتضح معه أن الأدب السيريالي كان أضعف تأثيراً منه عن الفن التشكيلي ، إذ لم تستطع السيريالية أن تقيم لها قاعدة أدبية متميزة حقاً .

والحركة الخامسة هي حركة الطليعية Avant-Garde وهي حركة استطاعت أن تحقق ـ ولفترة محددة خاصة في الأدب ـ ما يشبه التيار ، الذي كان له ولظهوره ضجيج بما أحدثه من تغييرات واضحة وملموسة .

والطليعية بصفة عامة قد بدأت قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى ، وظهرت في ثياب فنون المستقبلية والتكعيبية والسيريالية والدادية والحركية والتجريدية . وقد استعملت السيريالية بصفة خاصة نفس الروابط الإصلاحية والخصائص التي تواجدت عند الطليعية .

وكان للحروب سحرها في تحريك الحركات وانبثاقها ، فأثناء الحرب العالمية الثانية تظهر الوجودية تحمل تقريباً نفس الشعارات السابقة بحلول شكلية تقل كثيراً عن الحركات السابق ذكرها ، خاصة في عنصر الثورية الإصلاحية .

وعلى طريق الطليعية ، وفي خمسينات وستينات القرن الحالي تدخل مجال

الفنون التشكيلية موجات جديدة مثل فن (الطقة) أو البغتة والمفاجأة وفن الأوب Op-art .

وفي الأدب ، تنبثق الدراما المنافية للامعقول (اللامعقـول أو الباطـل) ، ونعرف القصة الجديدة ، واللا قصة ، وتظهر الموسيقى المادية والذاتية ، وفي الخيالة تخرج خيالة الحق والحقيقة .

إلا أنه يجدر بنا الوقوف لحظات عند أدب الطليعـة هذا ، بسبـب إثارتـه لمشاكل أدبية في العصر ، عكست على كثير من المؤسسـات الثقـافية والمسرحية ، وأدت أيضاً إلى مناقشات فكرية قوية ومتناقضة بين الكتاب وبعضهم البعض في كل مكان ، بل أن بعض كبار الكتاب من قلد اللامعقول وما هو ضد الدرامـا Antidrama ليركب موجة الأدب أو اللاأدب الجديد جرياً وراء الموضة الجديدة للأدب الدرامي . فماذا كانت العناصر الكامنة خلف هذه التجربة الأدبية ؟ تغلغل هذا الأدب مسرحياً عندما قدم في 1949 م الكاتب الفـرنسي الرومانـي الأصـل يوجين يونيسكو درامته (المغنية الصلعاء La cantatrice Chauve) في العاصمة الفرنسية باريس . وأهم ما يعنينا داخل هذه الحركة الأدبية القوية هو تصوير العالم وصورته ، وقد فقدت فيهما الفضيلة والقيم الإنسانية محتوياتها ، على اعتبـار أن الناس ليسوا بمستطيعين فهم بعضهم أو فهم اللغة المشتركة الواحدة التي يتحدثون بها . وهم لذلك عبثاً يواجهـون بعضهـم بالعبـارة أو بالكلمـة ، إلا أن معانـي الكلمات بينهم تسقط في بحر عميق القرار قاطعة على الناس معانـي اتصالاتهـم وإمكانية التلاقي بينهم .

لهذا عملت الحركة ودرامات الأبسيرد Absurd على إلغـاء (لغـة الـكلام) ضمن تجاربها الأدبية ، وأقامت مكانها وبدلاً منها وسائل تعبـير أخـرى صدرتهـا مسرحياتها وآدابها . وأصبحت اللغة لا تعبر عن التفكير أو تظل كما كانـت قبـلاً إحدى وسائل الفهم والاتصال الهامة ، بل أضحت كشرنقة غريبة الأطوار لا يمكن فهم محتواها . . شرنقة مجهولة الأطوارلا يمكن فهم محتواها . . شرنقة مجهولة الهوية

تدر على الأنسان المضغوط الخوف والهلع والمصير المظلم والرعب من الحياة والمستقبل. وهو ما يؤدي بالبطل في درامات الأبسيرد إلى الشكل التراجيدي العنيف الشاذ. كما أن الأحداث التي تسير هي الأخرى بلا منطق كانت تؤدي بالطبيعة إلى سقوط آخر.

ومع كل هذه الخصائص لهذا النوع الأدبي الغريب، إلا أن الدراميين يعتبرون درامات الأبسيرد درامات كاملة ومتطابقة مع منطقها المعكوس. فالتعارضات تبنى إلى جانب بعضها البعض لتكوِّن في النهاية دراماتورجية خاصة بها، تسيطر على المسارح الفرنسية ومن بعدها المسارح الأوروبية جميعها وبعضاً من المسارح العربية منذ خمسينات هذا القرن وستيناته، على يد زعماء الحركة الأدبية الدرامية صمويل بيكيت، جان جانييه، فردناند أرابال، يوجين يونيسكو، هارولد بنتر.

لكن ما هو موقف هذه الحركة اليوم ونحن في منتصف السبعينات؟ منذ خمس سنوات أو تزيد، خفت حدة هذه الحركة، ولم تعد خشبات المسارح تتسابق إلى عرض هذا النوع من الأدب، لأنه يثير خواءً وفراغاً في حياة الإنسان المشاهد أو القارىء له، ويؤكد تعطيل الطبيعة، ويقود إلى الرداء السرمدي الذي يضعه على خشبة المسرح، بلا أمل، أو حتى بصيص من نور الحياة تجاه المستقبل، الذي ينشده إنسان العصر تقدماً إلى الأمام.

ولا يمنع داخل هذه الحركات الأدبية أن نشير إلى المذهب الرمزي أو الرمزية Symbolism وهو مذهب التعبير (بالرمز). انبثق في فرنسا عام 1880 كتيار شعري في البداية، وكحركة مواجهة للطبيعية نتيجة جمود نظرة العلوم الطبيعية، وضد المدرسة الشعرية البرناسية. وحينما رفع الفرنسي موريه J.Moreas في جريدة (الحلاق Figaro) شعار مدرسة الشعر الرمزي، عام 1886، سرعان ما انتشرت المدرسة وتعاليمها في أقل من عامين اثنين.

ويستعمل الشعراء الرمزيون (الجو) بدلاً من تفصيص الفكرة. والانطباع

الوجداني الممل بالتأثير الموسيقي في أشعارهم محل الموضوع . وخلال الفترة قدم الشاعران لافورج، كاهن، الشعر الحر كإحدى الموضات الشعرية . ويقف الشاعر بودلير Ch.Baudelaire على رأس الشعراء الرمزيين . كما يستعمل الموسيقيّ فاجنر R.Wagnar الرمزية في موسيقاه . وفي الأدب يصبح موريس ماترلنك M.Maeterlinck البلجيكي بطل الدراميين الرمزيين في الأدب الدرامي .

وما سعى إليه أدباء الرمز ، هو قيامه كعلامة اصطلاحية مختصرة لشعار معين . وأصل كلمة الرمز في اليونانية Sumbolon والرمز عكْس المجازة والتهذيبية ونقيض لها على طول الخط . فيه يحتفظ فنان التكوين بالخصائص الطبيعية للتعبير ، لكنه يجعلها في خدمة مضمون آخر غير الذي يظهر في تكوينه الفني وبطريقة العلامة ، وبما يربط المشاهد أو المستمع بعناصر تتوافق مع العالم الآخر الذي يرمز إليه الكاتب أو الفنان . وحقيقة لقد ولع الكتّاب بالرمز إذ أصبح بعد ميلاده أحب أشكال التعبير الفني في الأدب والفن ، وبصفة خاصة في الأعمال السيريالية والخيالية والمجازية والاستعارية . فلعل هذا الإيضاح لحدود وماهية المذهب الرمزي تقلل من استعماله في كل جنبات الحياة الدرامية على أرضنا بسبب وبغير سبب .

فإذا ما قاربنا النهاية ، دخلنا في الآداب الواقعية ، وهي أنواع ثلاثة ، الواقعية البدائية ، الواقعية النقدية ، والواقعية الاشتراكية . وحتى تتضح معالم كل واقعية لاستنباط أشكال وخصائص آدابها ، فإننا نبدأ بالواقعية الأولى أو كما يطلقون عليها الواقعية البدائية Naiv Realism وهي واقعية بسيطة ، تحتل الطور الأول في الواقعية ، والتي اهتمت أول ما اهتمت بالشمولية أو المجموعية العمومية Totality وفي مباشرة فاضحة بسيطة الشأن مستهدفة عكس الواقع العام في غير اهتمام كبير بوعي النظرية .

الواقعية البدائية نوع أدبي عرفه اليونانيون والرومان من بعدهم . ويتضح ذلك في مركزهم للإنسان داخل الحياة الثقافية لديهم ، وباعتبارهم ذلك أقصى ما

يمكن تقديمه وأرقاه بالنسبة للتعبير الفني . وحيث كان في درجة الجمال لا يمكنه فيها الافتراق عن قيمة المبادىء أو قيم الأخلاق الفاضلة ، تماماً كالعكس ، بمعنى أن قيمة المبادىء كانت تعني الجمال المباشر لديهم .

وهي نظرة منعت التعمق في شخص الإنسان وتحديد معالمه بحكم استناد الأسطورة القديمة وهو ما أفسح المجال لنمو الواقعية البدائية آنذاك . وهو أيضاً ما يتفق مع رأي الفيلسوف هيجل في تسميته للديانة الاغريقية (بالديانة الفنية) استناداً منه إلى بزوغ الفن عندهم من ديانات ديونيزوس وزملائه وعباداتهم المعروفة .

إن الأساطير القديمة في اليونان كالإلياذة تعمل على إيجاد عاملين غريبين . ففي عالم آلهة الأولمب نرى القوانين والعقابات الإلهية ، هي مصدر الحركة والواقع ، وهي أيضاً مصدر القوة والبأس . ويتحدد العالمان الغريبان في مشاعر الفرد وفي أسباب ضياعه حيث تلعب عناصر الرغبة وشهوة الحكم والغيرة الدور الكبير .

ويدلنا التاريخ اليوناني القديم على أن التطور بعد ذلك قد غير من هذه النظرة للإنسان . حيث يتبع التطور بابراز الإنسان ووضعه في نقطة الارتكاز ، وحيث ضرب الشعراء الأدباء عرض الحائط بعذابات . . (برومثيوس) ولعناته على الآلهة وأحكامهم ، تلك اللعنات التي لم تجد لها شفيعاً للقضاء عليها أو حتى تخفيضها . وبدأ ظهور الحدث نابعاً من تصرفات الشخصية وليس كما كان قبلاً عائداً إلى حكم الآلهة ، مثلما حكمت بالنبوءة القاتلة على (أوديب الملك) عند سوفوكليس بأن يقتل أباه ويتزوج من أمه ، وأن يفقأ عينيه أخيراً بدبابيس شعر ملكته وزوجته جوكاسته عندما يعرف حقيقة ما قررته الآلهة بشأنه منذ بداية المسرحية اليونانية (أوديبوس ملكاً) .

وهي نفس الواقعية البدائية التي عاصرت الفن التشكيلي بنفس الشكل

المغرق في تعاليم الأساطير والديانات القديمة والشرقية .

إلا أنه من الملاحظ بالنسبة للأدب أن الواقعية الفطرية الأولى قد جاءت بنوع أدبي جديد هو البيكارسك Picaresque. وهي آداب درامية في المسرحيات تصور حياة المغامرين والمتشردين وفي سلسلة من الأحداث المروعة كما عرفت أنواع أدبية أخرى باسم (المانيريزم Manierism) وتمتاز بالتكلف والتصنع في الأدب ، ثم تيارات أخرى مثل الباروك والكلاسية .

ولا زالت الواقعية البدائية تعيش حتى وقتنا هذا ، ولكن بطريقة أخرى وشكل آخر .

والنوع الثاني للواقعية هو الواقعية النقدية . وهي شكل من أشكال التعبير الفني ظهر في الطور الثاني للحركة الواقعية ، غيَّر من الواقعية الفطرية الأولى (الساذجة) ، عندما عجزت بمكوناتها الأولى على مد التطوير للطبقات المتوسطة ، وخاصة بعد انتشار المجتمع الرأسمالي . استهدفت الواقعية النقدية وضع الثقافة والفنون على مستوى مشترك واحد . وباستعمال للنظرة التاريخية العلمية وتقريبها قدر الامكان للوعي الذاتي للفرد .

والواقعية النقدية هي فن الطبقات المتوسطة محتوية النقد الذاتي بطبقتها وأفرادها ، للمحافظة على الدرجة العالية من الوعي الذي يمثل أحد عناصرها الهامة . إلا أنها مع ذلك لم تقض قضاءً نهائياً على عناصر الواقعية الفطرية الأولى مثل المضمون والشكل والنموذج بل هي قد عمدت إلى قياس هذه العناصر ثم صياغتها بميزان جديد .

والواقعية النقدية ترفض أشكال التعبير الخيالية ، وهي ما كانت شيئاً عادي الظهور في الواقعية الفطرية الأولى . وقد بلغت قمة رواجها في انتصار لمذهبها بعد الثورة الفرنسية حيث استقرت قواعدها . وترى في انجلترا في آداب سكوت Scott وفي روسيا في أعمال جوجول Gogol وفي ألمانيا عند كللر Keller

واستطاعت أن تحافظ على مكانتها حتى وقت انتشار الرومانتيكية .

وفي القرن العشرين نكتشف امتداداتها عند كتاب كثيرين مثل مارتن دي جارد ، توماس مان ، جورج برناردشو R. Martin Du gard, Th. mann, G.B.shaw وحينما تمتد هذه الواقعية النقدية في الآداب إلى عادات وجذور الشعوب فإن ذلك نراه في أعمال الاسباني فدريكو جارسيا لوركا ، وفي آداب الحركة العمالية الانجليزية عند الإنجليزي جولزوورثي F.G.Lorca, J.galsworthy .

إلا أن الفاشية والحرب العالمية الثانية قد أتاحتا مجالاً واسعاً لتطوير الواقعية النقدية ، فانهالت الأعمال الأدبية الواقعية النقدية من مختلف بقاع العالم على الفكر الإنساني بصفة عامة والدرامي بصفة خاصة ، ونتج عن هذا السيل أعمال فريدريك دورينمات (زيارة السيد العجوز) ، ألبرتو مورافيا (امرأة وابنتها) ، آرثر ميللر (سارحات سالم أو البوتقة) ، قصص أرنست همنجواي F.Durrenmatt, A. moravia, A. miller,E.Hemingway .

والنوع الأخير من الواقعية ، أو كما يطلقون عليها (واقعية العصر) ، هو الواقعية الاشتراكية . وهي من وجهة نظر الأدباء الاشتراكيين المرحلة الثالثة لطور الواقعية ، بعد الواقعية البدائية والواقعية النقدية . فعلى ماذا يحتوي التيار الأدبي الواقعي الاشتراكي ؟ .

هو تيار يستهدف معرفة الواقع بالمجهر أو العين المكبرة ، والارتفاع بمستوى وعي الإنسان ، حتى وإن لم تظهر هذه المحاولات في المراحل المبكرة عند الواقعية البدائية الأولى .

الواقعية الاشتراكية تعبير يعتمد على صدق التعبير عن العصر والمجتمع والطبقة ، وفي استمرار ، ودون قيد أو شرط. وهذا الطريق يقودها إلى البحث في تغييرات المجتمع وتطوراته ثم انتقال طبقاته من مستوى إلى مستوى آخر أو سقوط طبقة رأسمالية أو برجوازية ، نتيجة مولد طبقات جديدة على السطح الحديث

مثـل طبقة العمال أو طبقة الفلاحين . والواقعية الاشتراكية ترى أنه بدون معرفة كل هذه القضايا والأبعاد الاجتماعية للفنان ، فإنه سيعجز بدوره عن إيجاد التكوين الأدبي أو الفني الملائم لشعبه وناسه ومجتمعه .

وتذهب الواقعية الاشتراكية إلى أبعد من ذلك متأثرة بالفلسفة الاشتـراكية التي تنادي بتغيير الواقع وعدم السكوت عليه . فهي لا تكتفـي ـ والحالـة هذه ـ بالتعبير الفني ، بل تنادي بالتغيير في أساسات المجتمع ، وهي نفس فلسفة الكاتب الألماني برتولت برخت والتي حملهـا كل دراماتـه ونظريتـه المعلن عنهـا في كتابـه (الأورجانون الصغير) .

استهوى التيار مئات كثيرة من كتّاب العالم خاصـة في القـرن العشرين ، ليس في الآداب فقط ، ولكن في فنون الموسيقى والشريط الخيالي والفن التشكيلي . نذكر منهـم على سبيل المثـال لا الحصر مكسيم جوركي ، ماياكوفسـكي ، شولوخوف ، بروكفيف ، شوستا كوڤيتش ، ماير هولد ، تايروف ، أيزنشتـين ، بودفكين ، بول ألووارد ، أناسجهرس .

• الفِكْرَة في الـدّرَامَا

لا ينبع العمل الأدبي الجيد بدون فكرة مسبقة تدور في ذهن الكاتب أو الاديب. بل أن انبثاق الفكرة عند الكاتب أحياناً كثيرة ما يكون غير كاف لتحقيق الفكرة أو نقلها للقراء أو المشاهدين ما لم تمر بمراحل التأمل والدراسة والمعايشة والتصارع أو المصالحة مع تكوينات وخبرات المؤلف . وهذه المراحل عادة لا ترتبط بزمن معين ، فقد تكون قصيرة المدى ، تؤهل للكاتب استكمال جوانب فكرته بسرعة . وقد تكون طويلة تظل تعيش مع المبتكر الأدبي لشهور وسنين في بعض الأحيان .

ومن الطبيعي أن تحقيق الفكرة الأدبية - أية فكرة - يستلزم مواصفات وإطار علمي دقيق . بمعنى أن لكل نوع أدبي عناصر تحقيقه الملائمة والخاصة به . فإذا كان الخيال في القصة يلعب دوراً كبيراً ، فإن الحادثة في الدراما تمثل مناط القول في المسرحية . وإذا كان الحوار في ديالوجات بين شخصية وأخرى أو بين شخصية وأكثر يقوم بحساب دقيق ومحسوب على القصة ، حتى لا يعكر صفو خيال الكاتب القصصي ورؤيته ، فإننا نرى الحوار في الدرامات يمثل عصب المسرحيات تحقيقاً للحادثة نفسها . والأمر يختلف بطبيعة الحال في الرواية القصيرة والرواية الطويلة والملحمة والقصيدة الشعرية . . وحتى المسرحية الشعرية .

إلا أنه مما لا شك فيه أن الفكرة في الدراما تمر بمراحل هامة متصارعة مع القواعد الأدبية والفنية . وهو ما وجه كثيراً من النظريين في علوم الآداب إلى الاهتمام بالآداب الدرامية في العصر الحديث ، لشرح العلاقات الداخلية التي تمر بها الفكرة الدرامية نظرية وتطبيقاً. (فالاستمرار) في الدراما يحدث مثلاً عن طريق تماسك

المشاهد المسرحية بعضها بالبعض مشهداً إثر مشهر. (ومقدمة الدراما) يجب أن تكون معالجة بالشكل الطبيعي، وأن يكون (البرولوج) متمتعاً بالحدثية، على أن يكون التوسع في المشاهد التي تتبع (البرولوج أو المقدمة) امتـداداً درامياً مؤيداً للمقدمة نفسها. وكذا المحافظة على خطين أو أكثر من خطوط المقدمـة وتعرضهـا لامتداد أهميتها داخل الدراما. ثم يتبع ذلك العجز الدرامي أو ما يسمى (لخبطة الأحداث وتعقيدها)، من أجل الوصول إلى التتابع والتطوير الدرامي. ويتعرض كاتب الدراما لتحقيق فكرته ضمـن ما يتعـرض إلى قضـايا تسلسـل الاستمـرار الدرامي، وينتج هذا التسلسل من تلاحم المشاهد ومن التضاد المفاجـىء، . كما يقيم حسابـاً شديداً للإيقـاع . . الـذي يلعـب دوراً هامـاً في تحـديد درجـات الاضطراب والاحتفاظ بالصراعات ساخنـة ، حتـى في مرحلـة التـكوين والبنـاء للصراع نفسه. وعلى هذا نرى أن صعوبة تحقيق الفكرة في الدرامات تعود إلى أنها لا تقدم استمراراً طيباً هادئاً، وإنما مهمتها كدراما ـ تختلف عن بقية الأنواع الأدبية ـ هي عرض قوى متضادة وأشكال أخرى مختلفة ، تحمل معها بدورها قوى جديدة على مسرح دون تمهيدات مطولة.

لكن . . ما هو وضع الكاتب واضع الفكرة ومبدعها ؟

بالتعبير الحديث نقول إن الجمهور ، والمسرح ، والفرقـة المسرحية تؤثـر في الكاتب وتحدده في الوقت نفسه ، كما تثير فيه من ناحية أخرى ـ وهو الأهم ـ موهبته الابداعية ، وهـو ما نعتبـره المدخـل أو نقطـة الانطـلاق الـطبيعية نحـو الكتابـة الدرامية ، مستندين على رأي مشابه للكاتب الألماني جرهـارت هاوبتمان[1] ذكره

---

(1) جرهارت هاوبتمان Gerhart Hawptmann (1862/1/15 ـ 1946/6/6) شاعر ألماني ، كاتب قصة ورواية ودراما . أحد أعلام الطبيعية الألمانية . تحول من دراسة الزراعة إلى دراسة الفنون عام 1880 . درس في بروسلو وإيطاليا وفيينا وبرلين تاريخ الفن والفلسفة والتاريخ . أحد زعماء الحركة المسرحية الطبيعية في المسرح الحر الألماني Freie Buhne عند تكوينه في 1889 ، حيث كتب للمسرح في نفس العام مسرحيته (قبل شروق الشمس Vor Sonnen auf Gang) . في عام =

لأحد الصحفيين: «إن السر في كتابة الدراما هو أن تطرأ على الانسان فكرة معينة » . ومن نفس المدخل نرى أن المؤلف للمسرح يتقابل بعد الفكرة مع عالم خارجي يكون له بمثابة المفتاح . وهو نفس ما نؤكده مرة أخرى في حادثة للكاتب الأمريكي المعاصر آرثر ميللر[1] عندما حدَّثه مرة أحد ضيوفه عن حكاية فتاة أبلغت السلطات عن والدها التاجر لبيعه دراجات بخارية فاسدة للجيش . وسرعان ما تغيرت الفتاة إلى فتى ، وأصبحت فكرة الحكاية الفصل الثاني بأسره في درامته التي سببت له نجاحه الدرامي الأول وشهرته ، والمعروفة باسم (الكل أولادي All my sons) عام 1947 .

الفكرة والعالم الخارجي أشبه بعنصرين كيميائيين يولِّدان مادة جديدة في اتحادهما . العنصر الأول نراه في الفكرة الطارئة عن أحد سلوك أو حدث ، وهي تمثل شيئاً غريباً غير عادي من عالم الدنيا حولنا . والعنصر الثاني العالم الخارجي وتكمن فيه نظرة الكاتب ومجموعة تكويناته وسلوكه وخبراته في الحياة . وعند نقطة التلاقي للعنصرين يقبل الكاتب الفكرة في حالة مجردة (خام) ، ثم يراها مرة ثانية بعد امتزاجها بعالمه الخارجي المتضمن فكره ووجهة نظره وهدفه الدرامي ، وهو ما نطلق عليه (الشكل الدرامي) .

إن تفتح الفكرة في الدراما تكاد تحتل زمناً خيالياً . بمعنى أن كل ما يحيط بها لا يبعد عن التشكيل الخيالي أو التصور ، البعيد عن الحقيقة أو الواقع أو التقرير . فالشخصيات المسرحية - وفي هذه المرحلة الأولى - تتحرك في ميادين غير محددة

= 1905 أهدته جامعة أكسفورد Oxford درجة الدكتوراة الفخرية. حاصل على جائزة نوبل Nobel في 1912 من أشهر دراماته مسرحية (قبل غروب الشمس Vor Sonnenuntergang) كتبها عام 1932 .

(1) آرثر ميللر Arthur Miller من مواليد نيويورك في 17 - 10 - 1915 . مؤلف مسرحي أمريكي ، من أصل نمساوي الأب . درس في مانهاتن وعمل بأحد المحلات التجارية . كتب أولى محاولاته للمسرح في ولاية ميتشيجن ثم عاد عام 1938 مرة أخرى إلى نيويورك . أشهر مسرحياته (وفاة قومسيونجي) Death of A Salesman كتبها عام 1949 . آخر أعماله دراما (مخلوق العالم وقضايا أخرى) .

الأبعاد أو الأماكن أو العلاقات . والميدان الحدثي ليس خشبة المسرح حيث مصيرها الأخير ، بل هو ميدان مؤقت ، تُغيره اللحظة أحياناً . والشخصيات لا تفكر بالشمولية التي تتطلب بناءها بناء جيداً غير متناقض . بل هي ظلال أشبه بشخصيات خيال الظل . هذه المرحلة التي تمر بها الفكرة في تفتحها لا تزيد عن كونها حلماً جميلاً خادعاً لا تحده حدود . إلا أن استفاقة الكاتب بعدها أمر من الأهمية بمكان لصالح نهاية الدراما وجودتها .

إن من يتعرض لهذا النوع الأدبي الصعب ، مطلوب منه أن يبحث عن (الصراع) . . صراعه مع نفسه وفكرته وشخصياته وميدان أحداثه ومستتبعات عناصره ، وصراعه مع الدراما التي يجب أن تتضمنه وفي ميزان دقيق ، لما له من أهمية بالغة في الدرامات والمسرحيات . وفي مواقع معينة على طريق درامته ، كلما احتاجت المواقف شيئاً من السلبية أمام أو في مواجهة الايجابية أو كلمة لا بدلاً من تعبير نعم .

وتحدث أحياناً كثيرة أن يتحدث العمل الأدبي عن شيء مخالف أو يكاد يكون مخالفاً أو متغيراً للفكرة التي جالت بفكر الكاتب ، أو القضية التي انطلق منها تجاه الدراما . بل إن العمل الأدبي أحياناً ما يصل إلى درجة (التضاد) مع كاتبه . وهو ما يشير إليه الكاتب الفرنسي أرمان سالاكرو [1] محدثاً عن إحدى دراماته التي لم يذكر اسمها ، وعن شخصية امرأة ريفية عجوز تتدخل دائماً فيما لا يعنيها ، ومن وجهة نظره هو ، كان يريد دائماً أن يشغل المسرح بوجودها تأكيداً للثرثرة والسفسطة. ومع ذلك، فقد تحدث سالاكرو إلى ممثلي الفرقة الفرنسية التي كانت تمثل روايته أنه على الرغم منه ، فقد استطاعت شخصية عجوزة أخرى أن تدخل في

---

(1) آرمان سالاكروArmand Salacrou من مواليد روين في 1 ـ8 ـ1899 . كاتب درامي فرنسي ، وعضو أكاديمية بونكور . وهو إلى جانب الفرنسيين جان جيرارو وجان آنوي يمثل ثلاثتهم رواد الأدب الدرامي الفرنسي الحديث . أحد اعضاء الحركة السيريالية في بداية هذا القرن . عمل سكرتيراً لمسرح الأتيلييه Aterier ومتعاوناً مع شارل ديلان أحد أعمدة الإخراج المسرحي في فرنسا وقتذاك ٠كتب عديداً من المسرحيات الفرنسية الناجحة .

نهاية الفصل الأول من الدراما لتشترك في الصراع، رغماً عنه هو المؤلف. . ذلك لأن هناك اعتبارات أخرى تقف وتتواجد أمام الكاتب الدرامي، تحيره ، وأقول تجبره أحياناً على تعديل مساره ، ولو إلى التضاد مع ما قدمه أو ما سار فيه .

إن الفكرة في الدراما أحياناً ما تحيط بها ألف فكرة وفكرة ، داخلية وخارجية ، عادية وغير عادية ، مقبولة وشاذة من الصعب قبولها ، وغير ذلك من المتناقضات التى تحُير الكاتب وتجعله يقف كثيراً بالقلم محتاراً إلى أين يتجه ليكمل درامته أو ليحقق فكرته . هناك مشاكل الفصل الثالث الدائمة ، وهي حيرة الحيارى من كتاب الدراما . لأنه الفصل الذي يتجسد فيه كل شيء ويضيف أيضاً النهاية سواء كانت كوميدية أو تراجيدية ، أو مفتوحة للناس والجماهير تفهمها كما تريد أو حسبما تتصور . كما أنه الفصل الذي تتحول فيه أحياناً الكوميديا إلى تراجيديا أو الأحداث المتأزمة إلى حلول سريعة أو مفاجئة (أنظر مسرح موليير والنهايات السعيدة في البخيل وطرطوف) .

إن الفكرة التي يحط عليها الكاتب ، أو يقع على مضامينها وخطوطها أو كما يسميه الدراميون (الموضوع المنتظر) يخرج أو هو ينبثق بطرق عدة . فهي قد تخرج من الحقيقة الخام في فكرة بكر ، أو هي قد تكون إرهاصات لقصة أو رواية أو درامة شاهدها الكاتب ، وعاشت معه في الشعور واللاشعور مؤثرة فيه . وقد تكون فكرة ملحمية أو تسجيلية لحدث ، أو خبر عادي في جريدة أو وشاية من صنع الناس . وقد تكون مشهداً أو لقطة واحدة لا تتجاوز الثواني ، لكنها تطل برأسها عريضة تجتر آلاف الأفكار وتعود بالزمن من جديد .

ومن حق الكتاب استعارة شخصيات بعضهم ، إذا ما أثَّرت مثلاً إحدى الشخصيات تأثيراً قوياً في المسرح . وشخصية (دون جوان) أكبر دليل على ذلك ، فهي تعيش منذ آلاف ومئات السنين على المسرح ، لكنها تتبدل في مسرحية عن أخرى ، ويتغير سلوكها عند كاتب وعند آخر ، حتى ولو قامت شهرتها ـ كما نعرف ـ على إغراء النساء الجميلات . فهي في أول ظهورها في المسرح الديني

القديم تتشابه مع دون جوان موليير من حيث عدم الاعتداد بالمثل والأخلاقيات في الشخصية . كما تتشابه مع شخصية جون تانر عند برناردشو الذي يعتبرها ضحية المجتمع . وفي العصر الحديث يغير السويسري ماكس فريش [1] في درامته التي ظهرت منذ سنوات قليلة بعنوان (دون جوان أو عاشق الحساب) كل المعايير السابقة لشخصية دون جوان . فيقلبها رأساً على عقب . وهو في الدراما الجديدة لا يجري وراء النساء ولا يغريهن ، بل العكس هو الصحيح ، وهو ما أضاف كوميديا ذات طبيعة خاصة على مسرحية فريش ، لأنه يريد أن يخلع من ذهن مشاهديه كل ما يعرفونه مسبقاً عن الشخصية الابليسية دون جوان . وهو ما نسميه في الدراما (مادة خارجية للكاتب جديدة التضاد) مع ما سبق أن عرف، أو في عنادها كمادة مع المألوف والشائع . وهي عادة ما تكون مادة ذات خصائص جيدة لأنها من فكر الكاتب، وتستند في عرضها على الجديد والمثير والمسبب لاضطرابات المشاهد وإثارة شهيته نحو المشاهدة والمتابعة والاستقبال .

وكثيراً . . ما يكتب الكاتب من ذاته . . من حياته ، من مشاكل تعرض هو لها شخصياً أو حاقت بأهله وأقاربه . ويلجأ عادة إلى هذه الفكرة الكتاب الجدد في الدراما . كما يلجأ أحياناً إليها كتاب كبار قطعوا شوطاً كبيراً في حياتهم الفنية . ولست بحاجة إلى تحليل النوع الأول لأنه نوع غير قادر على إيجاد الجوهر ، بل هو يأنس إلى التاريخ الذاتي وإلى أحداث قديمة ، أرى أنها تصبح بمقوماتها وظروفها بعيدة عن ميلاد فكرة الدراما الجيدة حقيقة .

وأضرب مثالاً واضحاً على النوع الثاني ، من مسرحية الكاتب الأمريكي

---

(1) ماكس فريش Max Frisch من مواليد زيوريخ في 15 ـ5 ـ1911 كاتب قصة ورواية ودرامات باللغة الألمانية . أول أعماله التي أوصلته إلى الشهرة (وغنى الأموات من جديد Nun Singen Sie Wieder ، عام 1945 .

تأثر كثيراً بدرامات وأعمال الألماني برتولت برخت . من دراماته التي تهاجم الهتلرية في الحرب العالمية الثانية مسرحية (بيدرمان ومشعلو الحرائق عام 1953. Biedermann Und Die Brandstifter

يوجين أونيل[1] المعنونة (رحلة الليل الطويلة Long day's journey into night) الدراما تشرح يوماً في حياة أسرة تيرون . وما هي في الحقيقة إلا أسرة الكاتب أونيل نفسه . نجد فيها الأب ، الأم ، الأخ ، بل وأونيل نفسه ، شخصية ماري في المسرحية لا تستطيع أن تتخلص من تأثير المواد المخدرة، وإدموند يعاني وبلا أمل من مرض السل ، لكننا نلحظ تغييراً أجراه المؤلف بين الواقع وبين المسرحية . . بين الحقيقة وبين الفكرة في الدراما . هذا التغيير يكمن في أن والدة أونيل كانت قد كفت عن تناول المخدرات في حياتها الخاصة ، كما أن الأخ الأكبر إدموند شفي من مرضه الخطير ، وهو ما يؤكد هنا خيال الكاتب ، ووجهة النظر في تغيير الحوادث المسرحية أحياناً ، حتى وإن استلهم جانباً أساسياً من الواقع . وهو نفس ما سبق ذكره عند آرثر ميللر في درامته (الكل أبنائي) ، أو عند إبسن النرويجي [2] في درامته (نورا) أو بيت الدمية . إلا أنه يُعزى إلى أونيل إدخال تراجيديا الانسانية في أعماله ، والتي تتجلى حينما ينقطع الفرد في الحياة عن عالمه ويظل في محاولات للتعلق بالأمل . وهو ما يشير إلى كثير من الفلسفات التي تتضح في أغلب أعماله الدرامية وخلف خطوطها الرئيسية .

وبحثاً خلف الفكرة في الدراما ، يلجأ كتاب كثيرون إلى أعمال أسطورية أو

---

(1) يوجين أونيل Eugène O'Neill ولد في بوسطن 16 ـ10 ـ1888 ومات في ماشاشوست 27 ـ11 ـ 1953 أبو الدراما الأمريكية الحديثة . حاصل على جائزة نوبل Nobel عام 1936 . بدأ الكتابة عام 1912 في بعض المجلات الريفية . قرأ كل الأدب الدرامي من اليونان حتى العصر الحديث . أثر فيه كل من إبسن واسترندبرج . بدأ كتابة درامات الفصل الواحد منذ 1916 . أول دراما طويلة له هي (وراء الأفق Beyond The Horizon) كتبها في 1918 . تتابعت دراماته الطويلة وبوفرة كثيرة .

(2) هنريك إبسن Henrik Ibsen (1828 ـ1906) ولد في العشرين من مارس ، ومات في الثالث والعشرين من مايو . شاعر ، ومخرج ،ومدير مسرحي ، وكاتب درامي نرويجي ، عمل في مسرح برجن Bergen الوطني مخرجاً ودراماتورج (مؤلفاً مسرحياً داخلياً) من عام 1851 حتى عام 1857 . ثم انتقل مديراً فنياً لمسرح كريستيانيا Christiania زار كثيراً من بلاد العالم .أهم رحلاته إلى ايطاليا ومصر وألمانيا ، حيث قضى في ألمانيا وحدها إحدى وعشرون سنة كتب خلالها هناك مسرحياته (أعمدة المجتمع ، نورا ، البطة البرية) . عاد إلى وطنه النرويج وهو في سن الثالثة والستين .

يونانية أو رومانية قديمة ، أو لبعض ما جاء به عصر النهضة والإحياء من أفكار أدبية ودرامات وكُتّاب . إلا أنه من الواضح أن أغلب الكتاب يفضلون العودة إلى الأصول اليونانية الدرامية لصب موضوعاتهم الجديدة في إطار يمثل أو هو ينبيء عن روح العصر ، وفي إلغاء كثير أو محاولة لمعارضة نظريات القضاء والقـدر وقُوى الآلهة وأنصاف الآلهة التي سيطرت وفي قوة على مصائـر شخصيات الدرامـات اليونانية القديمة . والأمثلة كثيرة على ذلك ، ولا يتسع المجال لذكرها . ويكفي أن جان بول سارتر Jean-Paul Sartre ـ ومسرحه يتسم ويغوص في فلسفته الوجودية قد عاد إلى اليونانيين في درامته الشهيرة (الذباب Les Mouches) . وهو نفس ما أراده يوجين أونيل مرة أخرى حين استمد من الماضي القـديم ، عالـم مسرحيتـه الأمريكية المسماة (الحداد يليق بالكترا أو الكترا الأمريكية Mourning Becomes Electra . التي كتبها عام 1931 . ومن المعلوم أيضاً أنه وقبل العودة إلى الكترا، كان قد أفرغ جهداً في الشخصية القديمة (ميديا Medea) لكنه لم يتم بحثه في هذا المجال، أو لنقل أنه وجد في الكترا غايته في التحقيق العصري الذي أراده.

إن احدى الودائع الدرامية الغالية في مسرح الألماني برتولت برخت، أنه لم يقتصر على مراحله التعبيرية، التعليمية، الملحمية فقط، بكل خصائص كل واحدة على حدة، بل إن مهمة هذا المسرح تعود في الأخذ عنه ليس بفكرة واحـدة، بل بأفكار كثيرة ومتنوعة في الدرامات تلو الدرامات.

إن آرثر ميللر يعتبر المرحلـة التعليمية مثـلاً الملهـم الأول في ميلاد درامتـه (البوتقة أو سامرات سالم The Crucible) كتبها ما بين 1952 ، 1953 ، كما نلمح كثيراً من خطوط المسرح البرختي في أعمال عربية عند ألفريد فرج وسعدالله ونوس ، سواء في المضمون أو في الشكل .

• الأسْرة في الدّرامَا المعُاصِرَة

المسرح جزء من الحياة ، وقطعة من الواقع . لهذا كان من الطبيعي أن نجد على خشبة المسرح كثيراً من العلاقات الطبيعية وغير الطبيعية ، ومن بين هذه وتلك تمثل العلاقات الاجتماعية وداخل الأسرة الواحدة حجماً غير هيّن داخل الدرامات الحديثة . ولا يعني ذلك أن المسرح القديم منذ العصر اليوناني لم تدخل التركيبة الفنية الأسرية في تكوينه ، وإلا كنا مجحفين بتاريخ الآداب اليونانية القديمة . لكنه من المعروف ايضاً أن دور (الاسرة) في المسرح الحديث قد اتجه اتجاها واقعيا جعله اقرب الى الفهم ، وإلى التأثير في الجماهير مما كوَّن ظاهرة جديدة كان لها اثرها في تكوين المسرحية العائلية . . هذه المسرحية التي تؤثر فيها العلاقات الاجتماعية بحكم قربها واقترابها بعضها من بعض في الدراما المعاصرة داخل الأدب المسرحي العالمي المعاصر .

إننا لا ننكر العلاقة الأسرية في المسرح اليوناني القديم عند اسكيلوس ، في (أجاممنون) أولى حلقات ثلاثية الأورستية . ولا عند سوفوكليس في درامته (إلكترا) بين الشقيقين إلكترا وأورست أو الأم كليتمنسترا. كما نلمح العلاقة نفسها عند يوريبيديس في (ميديا) بين شخصيات الأسرة ميديا وزوجها جاسون ، وفي درامته (أفجينا في أوليس) بين شخصيات منولوس ملك اسبارطه وزوجته المختطفة هيلينا . لسنا في مجال إحصاء هذه العلاقات الأسرية ، لكننا نلمح قوتها مرة ثانية ـ بعد العصر اليوناني ـ في مسرح وليم شيكسبير ابن عصر النهضة الاوروبية في القرن السادس عشر الميلادي . في مسرحية (تراجيديا الملك ريتشارد الثالث) نتعرف على علاقات دوق جلوستر (ريتشارد الثالث فيما بعد) مع أفراد

أسرته، أمه ، وأنّا زوجة أخيه الملك المقتول ادوارد الرابع . كما تتضح هذه العلاقات في (مكبث) بين شخصيات مكبث وزوجته ليدي مكبث وملك اسكتلنده دانكان ، تماما كما هي في (روميو وجولييت) بين عائلتي منتاجيو وكابيوليت . . أو بين روميو وجولييت وتيبالت وباريس وبقية الشخصيات المجاورة . . ونستطيع أن نقول بأن العديد من مئات الدرامات يحوي هذه العلاقة الأسرية من قريب أو من بعيد . وليس هذا هو المهم . لأن الأهم يكمن في مدى ما تقدمه هذه العلاقات من تأثيرات تعكس وبالدرجة الأولى على المجتمع الأسري الصغير ، الذي يمكن القول بأنه يكون في كثير من الأحيان معبراً عن المجتمع الكبير .

الفاحص لدور الأسرة في الدرامات عبر التاريخ المسرحي يلاحظ ملاحظتين مهمتين . الأولى ، هي أن اختيار الشكل لهذه الدرامات كان له الأثر الكبير في تعبيرها ـ كمسرحيات ـ عن مجموعة شخصيات متقاربة ، سواء تجانست هذه الشخصيات أو تنافرت . ولا يعبر هذا الرأي عن حكم مطلق لا تجاوز عنه عند اختيار الشكل الأمثل الذي يجب أن يكون اطاراً لهذا النوع من الدرامات العائلية، على اعتبار أن الفن اختيار بالدرجة الأولى. إلا أن دراستنا للدراما قد وضعت ايدينا على متعارفات ، ومقاييس وموازين ، نرى معها درامات الأسر تجد مجال تنفسها الطبيعي في إطار الدراما الواقعية . . سواء أكانت واقعية بدائية كما هي عند اليونان ، أم واقعية معاصرة بمختلف فروعها النقدية والاشتراكية والمطلقة العصرية .

والملاحظة الثانية التي يعثر عليها الباحث ، هي ضرورة الوقوف لحظات عند مسرح النرويجي هنريك إبسن (1828 ـ 1906) أحد كبار الواقعين الدراميين منذ منتصف القرن الماضي وبدايات القرن العشرين ، حيث المضمون أو ما نسميه المحتوى ، يناسب وفي دقة بالغة منتقاة الشكل الواقعي لهذا المضمون والذي يغلفه خارجياً . . موزعاً بين الأسرة من ناحية ، وبين العلاقات الاجتماعية للشخصيات

من ناحية أخرى ، سواء كانت المسرحية شعرية أو نثرية ، أو هي باللغة الفصحى أو اللهجة المحلية ، مع اعترافنا بالفروق التطبيقية وفي التحام التأثير من عدمه أحياناً تبعاً لاختلاف اللغة أو الشكل الادبي أو الاسلوب الذي تكتب به درامة هنا وأخرى هناك . . فلماذا إذن الواقعية على وجه التحديد ؟

علاقة الأسرة هي علاقات واقعية بالدرجة الاولى ، زيادة على أنها اجتماعية ايضاً . زد على ذلك اهتمام إبسن بهذه العلاقات ، مقيماً عليها أعظم المشاكل الدرامية وقمم عقدها في أغلب دراماته الواقعية التي كتبها طوال حياته . والدرامات الواقعية حين تكتب نثراً فانها تضفي إحساساً بزوال الحائط الرابع في المسرح ، وهو ما يعطي علامات ومؤشرات استقلالية لدى المشاهد المسرحي بما يكمِّل لديه إحساس الايهام ، الذي يقدمه المسرح الناجح (خاصة في المسرح التقليدي ، ودون المساس بمسارح تقوم مناهجها على إلغاء الايهام المسرحي كما هو في مسرح برتولت برخت) .

فإذا ما توفرت العناصر السابقة الذكر للمسرحية الأسرية أمكن العثور على النتيجة المرئية التي تحمل في طياتها إخلاص الصورة المسرحية وصدقها. وهو ما يسير في النهاية بفكرة المسرحية إلى القبول والاستحسان . هذا النوع من الدرامات العائلية الذي يصبح بعيداً عن الوهم في الفكرة أو في العرض أو في تكوين الإبداع الفني . فإذا ما عدنا إلى النرويجي إبسن متخذين درامته (نورا) أو كما يطلق عليها (بيت الدمية) مثالا للواقعية الإبسنية ، وجدنا أن إبسن كأي فنان مبدع لم يصوِّر الحياة التي كانت أمامه تصويراً مخلصاً صادقاً ، بقدر ما تعرَّف هو خلال حياته على هذا الواقع ، هاضماً أياه ثم مجترا إياه في درامة تعيش خالدة حتى وقتنا هذا ، وقد تعيش مستقبلا ، إذا ما ظلت للواقعية حياة تنبض . لذلك نرى أن سلوك نورا هو واحد من سلوكات كثير من شبيهاتها في النرويج عام 1879 زمن كتابة المسرحية . ولا أبالغ حين أقول كثيراً من شبيهاتها في القارة الاوروبية التي كانت تتقدم إلى المساواة والديمقراطية وحقوق الإنسان بعد فترة عصر النهضة ومن قبلها عشرة قرون

كاملة في متاهات القرون الوسطى المظلمة . وحينما خرجت نورا من بيتها مديرة ظهرها لزوجها نتيجة خطأ أخلاقي أسري واقعي هو في الحقيقة ، كان إبسن يقدّم الفكرة الفنية بعد أن كان قد تخلص من بدائية التصوير الواقعي الممل ، البعيد عن أساسات الفنون وخلقها . ذلك لأن ما فعلته نورا لم يكن غريباً ، ولم يزد على أن يكون سلوكاً اجتماعياً واقعياً ليوم عادي من أيام الأسبوع العادي ، يصدر عن شخصية عادية ، من الشخصيات التي تمتلىء بها البيوت النرويجية لكن . . ماذا أفاد هذا السلوك داخل عالم الدراما ؟

ما من شك ـ وبالمقياس العلمي الاكاديمي ـ أن ما قدمه إبسن قد حمل معه إلى عالم المسرح والادب الدرامي تصويراً جديداً للحياة العصرية آنذاك. وهو نفسه ما نقله أو ما سارع بنقله الأمريكيون لمسرحهم ولآدابهم الدرامية الناشئة ، قبل مولد رائدهم الدرامي يوجين أونيل أبو المسرح الأمريكي المعاصر (1888 ـ 1953) ، بل وقبل أن توجد على الساحة الامريكية مسرحيات تينسي وليامز ، آرثر ميللر وغيرهما من الكتاب المعاصرين . وبينما نجد إبسن يقيم الصراع الواقعي على العلاقة بين الإنسان من ناحية وبين الآلة من ناحية اخرى . درامات هذا وذاك مليئة بالشخصية الاسرية ـ موضوع هذه الدراسة ـ لكن هناك اختلافات كبيرة في وضع ووضعية هذه الشخصيات . لم يكن إبسن يُعني بخلق أبطال دراميين ، بقدر ما كان يصب اهتمامه على خلق مجتمع أسري يفرز شخصيات اجتماعية وأبطال دراميين صُبُوا في قالب درامي سليم . . هكذا عاشت شخصيات إبسن الدرامية ووفق هذا الاختيار ، وهو اختيار صعب أمام مجتمعاتهم ما في ذلك شك ، نتيجة ما يلقيه على أكتافهم مجتمعهم من نفاق ومصائب وتعقيدات ومشكلات يخنقهم ويعطل من تطورهم الطبيعي كانسانيين .

هذا بينما نجد يوجين أونيل في مسرحه يتجاوز القوى الاجتماعية ، في اتجاه بحث وتنقيب عن هذه القوى المتحكمة المتسلطة ، والتي تطيح بالبطل الدرامي في أغلب الأحيان ، وهو ما كان يثري طبيعياً من شخصياته ، ويجعلها تستفيد

بالنظريات العلمية والفلسفية الحديثة ، والتي كانت قد ظهرت في الفرويدية وغيرها من القوانين العلمية والبشرية الحديثة ، والمؤثرة بطريقة أو بأخرى - رضينا أم لم نرض - في سلوك الإنسان المعاصر . وما من شك ، أن أونيل في بحثه وتنقيبه السابق ذكره قد عاد إلى تاريخ هذه القوى الضاربة ، منذ عهد اليونان والآلهة وعناصر القضاء والقدر ، كما استلهم من قوى الديانات الحديثة على اختلاف مذاهبها وطرقها ، مستعيناً بما أثاره الشعراء في أشعارهم من موضات ومدارس أدبية . ومن هنا تكمن الخلفية الأسرية في كل درامات يوجيل أونيل فيما أرى . حيث الأسرة ، ودائماً الأسرة بشخصياتها القريبة جداً بعضها من بعض دماً وعلاقةً ولحماً وشحماً . تفصح مشهداً بعد مشهد عن علاقات ثابتة ومتغيرة ، تتصاعد وتهبط ، تقترب وتبتعد ، تشتد وتضعف ، لكنها تظل في كل هذه المراحل من بداياتها إلى نهاياتها واقعية بحتة ، بل تظل متعلقة بالخطوط الواقعية موضوعاً وشكلاً حتى لتبقى عبرة لهذا التعلق طوال حياتها الدرامية التي صاغها لنا أونيل بين درامة وأخرى . وحتى بعض المسرحيات القليلة في أعماله والتي ركز فيها على علاقة بين الأسرة والمجتمع مثل (القرد الكثيف الشعر ، الأمبراطور جونز) ، والتي بعُدت بعض الشيء عن الإطار الواقعي المشهور به مسرحه، فإننا لا نعدم كثيراً من روح أونيل ، حتى وإن بقي بطله الدرامي غير واقعي ، بفضل الصراحة البحتة والرموز الواعية والقوة الشعرية والبطولية في الشخصية الدرامية . وهي عناصر غالية ضمنها أونيل مسرحياته القليلة المشار إليها تعويضاً منه عن الواقعية الأصيلة في مسرحه . دراما (رغبة تحت شجرة الدردار 1924 م) تقدم الأب والإبن وزوجة الأب ، وعلاقة غير شرعية بين الابن وزوجة أبيه . . . رغبة شريرة حقاً . مشكلة أسرية واقعية يمكن أن تحدث في أي مجتمع نام أو متخلف ،أوروبي أو غير أوروبي. لكنها تبقى ، وستظل لتبقى حقيقة انسانية مليئة بالصراع الدرامي والتحليل النفسي . مسرحيته (الأشباح) التي تحمِّل الأبناء أخطاء الآباء. الوالد يلتقط مرضاً جنسياً ليظهر بعد سنوات وسنوات متجسداً ملقياً الظلال والمصائب على ولده الذي لم يجن أي ذنب يذكر . وهي معاناة أسرية واقعية ، قلما ينتبه إليها

الآلاف. فاذا ما استثنينا مسرحياته الأولى في بدء حياته الدرامية، وأقصد بها (وراء الأفق - 1919) (الامبراطور جونز - 1921). واذا ما غضضت النظر عن بدايات محاولاته المسرحية ذات الفصل الواحد، التي لا نستطيع أن نتخذها تعبيراً عن مسرح يوجين اونيل في عصره الذهبي، على الرغم مما حملته من قيمة مسرحية وفنية وعلى الرغم من قصرها، وعلى اعتبارها انعاكسا لسنوات حياته الاولى التي قضاها في البحر بعيداً عن اليابسة. وجدنا في خلف مسرحياته الاسرة تُكوّن عنده عناصر مهمة تقوم على هذه المقالات التي كان يكتبها قبل دخوله معركة الدرامات الطويلة، وهي مقالات تفصح عن نظرة تقدمية، كانت تنشرها له بعض المجلات الاشتراكية. كما نعثر على تعاطف عند اونيل مع السود. وهي مشكلة قامت عليها قضايا العنصرية، التي اجتاحت الولايات المتحدة الامريكية فترة غير قليلة من الزمن، وما زالت في بعض ولاياتها حتى اليوم. ولعل مسرحية القرد الكثيف الشعر اصدق دليل على ذلك. الا أنه من العدل أن نذكر أن مسرحيته (أنّا كريستي - 1921) بطابعها العائلي والاجتماعي كانت من اولى المسرحيات التي ابرزت دور اونيل عبر بطلته المسرحية المسماة بها، وهي تقف مصارعة صراع الابطال في وجه مجتمعها الذي انحدر منحدرا الى اسفل، حتى وإن اختلفنا مع اونيل في هذه النهاية الضعيفة التي ارادها لمسرحيته، والتي ادخلت اليأس الى نفوس المشاهدين للمسرحية، حيث يقتل الأمل وينتهي الرجاء، وتصير جهوده الجيدة طوال الدراما الى لا شيء يُذكر في النهاية. ومع ذلك فان دراماته الاسرية التي صاغها بعد عشرينات القرن قد دخل عليها العنصر النفسي الذي رفع من قيمتها على وجه التأكيد، حتى وإن حملت ضمن ما حملت من آثار فنية كثيراً من عناصر التشاؤمية للحياة الواقعية. الا أنها مع ذلك حوت كثيراً من العلاقات الاسرية المتطاحنة، المريضة، العاجزة المشلولة عن التصرف، المليئة بقضايا واقعية عنفية ومقبولة. وما دمنا نبحث في إطار الاسرة وموقعها في الدراما، فان الامانة تقتضينا الى متابعة الخط الدرامي الذي خطه يوجين اونيل، والذي استفاد منه من بعده ثلاثة من أكبر الكتاب الدراميين المعاصرين، وأعني بهم آرثر ميللر، تينسي وليامز، ادوارد البي.

من الطبيعي أن كلا منهم قد اتخذ لنفسه منهجاً خاصاً في التفسير الأسري، وهو ما سوف نتعرض له، لكن الثابت انهم قد أغنوا ـ وما زالوا يغنون ـ ساحة المسرح الواقعي العالمي بكثير من الأفكار والمشاكل التي تجابه الفرد في اسرته ، سواء أكانت هذه المجابهة عن طريق داخلي ضمن افراد الاسرة، أو كانت مجابهة خارجية بفعل الدولة أو القانون أو الرقيب أو الضغط أيا كان نوعه.

اولهم الكاتب الامريكي آرثر ميللر من مواليد عام 1915 هو واحد من اكبر التابعين للدراماتورجيا الحديثة التي تفجرت في نهايات القرن التاسع عشر . تمتاز دراماته الواقعية بأنها مختلفة بعضها عن بعض اختلافاً تاماً ، حتى وإن اتخذت (الأسرية وعلاقات المجتمع الامريكي المعاصر)، مدخلاً وعنواناً وصراعاً في كل مرة . ودراماته المعروفة[1] الكل اولادي ، وفاة قومسيونجي ، مشهد من الجسر ، ساحرات سالم ، بعد السقوط ، حادثة في فيشي ، الثمن وغيرها من المسرحيات كلها تؤكد نظرته العائلية في كل مرة . ويضيق المجال أمام التحليل العلمي لكل هذه القضايا لو حاولنا تتبع دور الاسرة في كل منها . لكننا ـ والحالة هذه ـ سوف نضع أعظم اعماله على الاطلاق (وفاة قومسيونجي) تحت مجهر التحليل والتفسير باعتبار امتداد هذه الدارما التي كتبت في عام 1949 م وصعدت على اغلب مسارح العالم الاشتراكية والغربية وبعض مسارح الدول العربية .

دراما (وفاة قومسيونجي) حسب تعبير النقاد العالميين هي (احاديث خاصة) تطلقها على مدى المسرحية الشخصيات التي تحتل علاقات الاسرة المقام الاول فيها . الأب ويلي لومان البائع الجوال الذي يحمل كل صباح حقيبتيه

---

1 - All my sons, 1947
Death of a salesman, 1949
A view from the Bridge, 1955
The crucible, 1953
After the fall, 1964
Incident at vichy, 1965
The price, 1967.

الثقيلتين يطوف بهما على المتاجر والبيوت مندوباً لإحدى الشركات . وبينما يعمل الأب الذي يعيش مع اسرته . . زوجته وولديه (لندا ، بيف ، هابي)[1] بكل أمانه وشرف من أجل اسرته ومجتمعه، وبينما يقيم العلاقات الطيبة مع جاره وأسرته ، محاولاً خلق علاقات اجتماعية ناجحة كفرد من افراد مجتمع معاصر متقدم، هو مجتمع الولايات المتحدة الامريكية ، أو هكذا كان يجب أن يكون ، يقابل بالصراعات تلو الصراعات ، من اجل تربية فلذات كبده ، وليحقق لهم آماله في التعليم وآمالهم في الرقي والاستقرار . وهو ما يسير بالرجل الهمام ويلي لومان إلى أن يعرف احلام اليقظة والهواجس وتوقع الاضطرابات الحياتية . ويبعده في الوقت نفسه عن كفاحه وطموحاته الشريفة ، متخذاً طريق الهروب من الحياة ، فيسافر إلى بوسطن ليدفن احلامه .

ويشاء ميللر أن يُعقِّد الأمور العائلية في مسرحيته الاسرية ، فيتقابل الابن مع أبيه وعشيقته في أحد الفنادق ، حيث تنهزم وتنهار النفوس الاسرية ، وتتحطم العلاقات الشريفة ، تحت وطأة المجتمع القاسي ، فيسير الابن بيف بلا هدف ، وينعي الأب حياته مبكراً ، وهو الذي قضى السنوات تلو السنوات في الخدمة الشريفة . ويصبح الأب ضائعاً ، خاصة بعد أن تستغني عنه الشركة التي يعمل فيها منذ كان غلاماً ضعيفاً بعد أن شربت دمه النقي الطاهر طوال سني الشباب والفتوة . ويقود ويلي لومان سيارته ، بلا وعي ، بلا تفكير حتى في أسرته التي عاش من أجلها ، للحظات ، تنتهي حياته في اصطدام مروع . ويسقط البطل الدرامي ، وتسقط معه الأسرة كلها .

وهي هي العلاقات نفسها التي نراها في كل مسرحيات زميله الثاني ومعاصره الكاتب تيسني وليامز [2] . من مواليد عام 1914 والذي اشتهر مسرحه بالعلاقات

---

1 ـ الزوجة Linda
الابن الأصغر Biff
الابن الأكبر Happy
2 ـ Tennessee Williams .

الجنسية الشائعة . وهو كاتب غزير الانتاج الدرامي . أعظم اعماله [1] (الحيوانات الزجاجية ، عربة اسمها الرغبة ، وشم الوردة ، هبوط اورفيوس ، فجأة في الصيف الماضي ، طائر الشباب الجميل ، فترة توافق ، قطة على سطح صفيح ساخن) . ولعلني ارى مسرحيته (عربة اسمها الرغبة) التي كتبها عام 1947 م وما زالت تمثل حتى اليوم من أبرز المسرحيات التي تتيح لنا الدخول إلى عالم الأسرة عند تينسي وليامز . والدراما تبدأ بوصول الاخت الكبيرة بلانش ديبوا إلى ولاية نيو اورليانز حيث تعيش اختها الصغرى مع زوجها ستانلي كواليسكي . الزوج الخشن . . الذي يحاول بعبثه التدخل في حياة الاخت الكبرى بلانش ، الرقيقة المشاعر إلى ابعد الحدود . وضمن الاحداث المسرحية تتقابل بلانش مع ميتش احد اصدقاء زوج اختها ، ممن يعيشون عيشة خاصة ، في ارتباط بأمه ارتباطاً كبيراً وزائداً . وتُصوِّر لها احلامها امكانية اتخاذ ميتش زوجاً لها لتخلص من حياة ضاغطة عليها قذفت بها كثيراً هنا وهناك في احضان الرذيلة ، خاصة بعد أن كانت قد فقدت وظيفتها كمدرسة بعد أن وقعت في حب أحد طلبتها . وبعد أن كانت حياتها ، بل مجتمعها ، قد رزقها بزوج مأفون أو هو على وجه التحديد يعاشر الرجال أيضاً ، حتى يصوب المسدس إلى رأسه بعد افتضاح أمره . ولعل هذه العلاقات الاجتماعية المجنونة هي التي جعلت المسكينة بلانش تصبح بعيدة الثقة عن ميتش الزوج المرتقب ، وهو ما يثير حقد ستانلي عليها . وبينما تخرج الزوجة الاخت الصغرى استلا إلى المستشفى لتضع مولودها الاول ، وفي هذه اللحظات

---

1 - The glass menagerie, 1945
A streetcar named desire, 1947
The rose tattoo, 1950
Orpheus descending, 1955
Suddenly last summer, 1958
Sweet bird of youth, 1959
Period of adjustment, 1960
Cat on a hot tin roof, 1955

نفسها يهجم الزوج استانلي على الضعيفة بلانش وينال منها مأربه . . من اخت زوجته التي تضع له ابنه الاول في المستشفى . وتعود الزوجة ، لتستمع إلى الحقيقة من اختها . . لكن الاخت تعتقد بجنون بلانش ، بل هي تساعد زوجها على الزج بها أخيراً في مستشفى المجانين . ويأتي مندوب المستشفى ليقود بلانش الرقيقة إلى مثواها أو حياتها السوداء الاخرى ، بين آلام المتفرجين وترحماتهم على الأسرة والمجتمع في آن واحد . ولعلني بثالث الثلاثة الكاتب المعاصر ادوارد البي من مواليد 1928 اختم هذا الجزء من العلاقات في الدراما الامريكية المعاصرة . وهو الذي قدم للمسرح العالمي درامات (حديقة الحيوان) ـ وفاة بيسي سميث ، الحلم الأمريكي ، من يخاف فرجينيا وولف ، كل شيء في الحديقة ، [1] وحين أختار مسرحيته (من يخاف فرجينيا وولف) فإنما أحاول التدليل على مدى انحدار العلاقات الاسرية في مسرحه بصفة عامة ، وفي درامته هذه بصفة خاصة . درامته التي نحن بصددها ؟ كتبها عام 1962 في ثلاثة فصول نثراً وتمثلها امرأتان ورجلان . كلها تدور في مكان واحد ، هو منزل البروفيسور جورج الاستاذ بالجامعة حيث يعيش مع زوجته مارتا منذ فترة طويلة . . فماذا نجد من علاقات ؟ يصل إلى المنظر المسرحي الاستاذ نك المدرس الجديد بالجامعة ومعه زوجته الشابة هوني ، يلبيان دعوة البروفيسور ، في منزله . تجري احداث الدراما طول الليل ، من المساء حتى مطلع الفجر . . وبينما الناس ينامون في مضاجعهم ، يثرثر الأربعة ، ويشربون الخمر ، ولا شيء غير هذا وذاك . ويجتر كل منهم ماضيه بفعل حوار الكاتب الدرامي البي . وتتفتح أمامنا علاقات زوجة وزوجها الاستاذ ، وتفاهات زوج جديد مع زوجته وهما يبدآن اول حياتهما الزوجية ، أو

---

1 - The Zoo story, 1958
The death of Bessie Smith, 1959
The American dream, 1960
Who's afraid of Virginia woolf?, 1962
Everything in the garden, 1967

بمعنى أوضح اول مراحل التعليم الجامعي . وتساعد الخمر على أن يُخرج البروفيسور الذي جاوز الخمسين من عمره كل حقائق شخصيته ، رافعاً النقاب عن سلوك زوجته . . . بلسان حاد وقح ، وسلوك يعادل ويماثل سلوك المتشردين في مجتمعهم . . ولا يتورع المدرس الجديد - في غياب زوجته بالحمام - أن يحكي علاقاته الجنسية غير الشرعية ، وارغام زوجته على التخلص من حملها منه قبل الزواج طبعاً . ونجد انفسنا كجماهير مضطرين إلى الانغماس في علاقات أسرية منحلة باهتة ، لا تفصح في النهاية إلا عن علاقات المجتمع حيث يعيش ابطال الدراما الاربعة . الجامعة ومدرسيها ؟ وحتى لا نبخس الدراما العربية حقها . فأن الادب الدرامي المصري ، وفي فترة مضت كانت من ازهى فتراته ، قد عج بكثير من العلاقات الأسرية التي اضفت على الدراما المصرية كثيراً من الرقي والجودة . ولعل الكاتب المصري نعمان عاشور يقف في اول قائمة الكتاب الواقعيين الملتزمين بهذه القضية . لكن ما هي مقدمات ميلاد هذه الاشكال الأسرية في المسرح المصري ؟ من الطبيعي أن نعترف أن الدولة هناك لم تتدخل تدخلاً ايجابياً لمحاولة تحديد معالم الطريق بالنسبة للادب الدرامي منذ انبثاق ثورة 23 يوليو ، لأنها كانت في شغل شاغل عن الفنون والعلوم الانسانية ، في محاربة الاستعمار البريطاني الذي كان يجثم على صدرها . لكن ذلك قد ادى في الوقت نفسه إلى قيام بعض المعارك الادبية بين المثقفين المصريين انفسهم تدور رحاها حول ماهية الادب بعد الثورة المصرية ؟

في عام 1954 م نجد بوادر لأول هذه المعارك بين الدكتور طه حسين والكاتب عباس محمود العقاد من ناحية ، وبين الدكتور عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم من ناحية اخرى . الفريق الاول يؤيد الشكل دون الارتباط بأية التزامات أو مضامين للادب . والفريق الثاني يعارض وجهة النظر هذه ، معلياً من شأن المضمون والالتزام وضرورة التعبير عنهما في صدق من خلال واقع القضايا الاجتماعية المعاصرة .

وبعد عدة سنوات ، تتفجر بعض الاتجاهات التي نادت برفض الادب كتعبير خاص عن المجتمع أو قضاياه ، على اعتبار أن العمل الادبي أو الفني له كيان مستقل عن الظروف المحيطة به ، بل حتى عن صاحبه الذي كتبه وحرره . بل إن الفن العظيم - في رأي الدكتور رشاد رشدي صاحب الدعاية لهذا الاتجاه الذي ظهر عام 1959 في مصر - هو ما ازداد انفصالاً عن الكاتب اولا ، وعن مجتمعه ثانياً ، بل وفي استقلالية تامة .

ولقد ساعد على ذبذبة الموقف شيئان . أولاً ، أن الثورة المصرية في تركها لهذه القضايا الادبية دون تحديدات قد ادى إلى فقد هذه القضايا العثور على اسلوب جديد كان يمكن أن يعبِّر عن اللغة الجديدة لها . حتى مع اعترافنا بأنه لم يكن قد اصبح لها في ذلك الادب الدرامي في الدرامات الوطنية التي تفجرت مع قيام الثورة لا يمكن اعتباره القضية الوطنية ، أو الأخذ به كتعبير شامل عن لغة الثورة المصرية . كما أن القضية الوطنية نفسها والتي كانت ملقاة على عاتق الثوار ، لم تكن إلا جزءا واحداً من برنامج اصلاحي وثوري عريض ، ظهر بعد ذلك بآثاره في منجزات للعامل والفلاح ومنجزات اخرى ، ثانياً ، وهي نقطة ترتكز على النقطة السابقة . وهي أن عدم الاهتمام السابق ذكره قد ادى إلى عدم قيام المؤتمرات الادبية أو الفنية ، التي كان يمكن لها أن ترسم معالم الطريق وتناقش الاوضاع ، وتفحص الاشكال الادبية والفنية التي كانت قائمة ورائجة وقتذاك . في محاولة للتخلص من سياسات الماضي ضمن خطة منهجية منظمة . وكانت النتيجة لهذا الموقف أن انحصرت الجهود لتغيير معالم الأدب والفن في اشكال فردية . أما في مقالات بالجريدة اليومية ، كانت تعبر عن رأي كاتبها أكثر مما ترسم هدفاً ملموساً يمكن الدعوة اليه . كما كان يحدث مع مقالات الدكتور لويس عوض التي كان ينشرها عام 1953 م . في صفحة (الأدب) بجريدة الجمهورية . . اول جريدة صباحية انشأتها الثورة المصرية ، تكتب حول موضوع الادب في سبيل الحياة التي كانت تتجمع حولها جهود فردية ايضاً لبعض الكتاب الجدد الذين يبغون التغيير في حدود

مفاهيم الشخصية وليس من خلال برنامج واضح محدد نحو تغيير المجتمع . أما فيما قدمه (الميثاق) [1] وهو ما جاء متأخراً ، ومع ذلك ، فإن الميثاق الذي كتبه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، وأعلنه في 21 مايو 1962 كان له الفضل في وضع النقاط على الحروف ، وكانت كلماته على الرغم من عموميتها - نبراساً لبعض كتاب الدراما المصرية ، كبديل عن المؤتمرات التي لم تقم ولم تظهر في تاريخ الحياة الادبية في مصر . اذ فتح ذلك المجال لهؤلاء الكتاب لمناقشة الاقطاع ، والاحتكارات الاجنبية ، ورؤوس الاموال ، ودور الشباب نفسه مما نلمح له أثراً عند نعمان عاشور (وابو الطحين 1962 ، عطوه افندي قطاع عام 1964) ، لطفي الخولي (الارانب 1963) ، محمود دياب (البيت القديم 1962) .

ولم يحظ المسرح المصري أو الدراما المصرية بمؤتمر واحد للأدباء أو المسرحيين إلا في 7 ، 8 ديسمبر 1966 م (وهو وقت متأخر جداً) ، أقامه الدكتور ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة في ذلك الوقت على مسرح الجمهورية بالقاهرة . لكننا لم نعثر في قرارات هذا المؤتمر على خطة لانقاذ الدراما المصرية التي كانت - حتى ذلك الوقت - تعمل دون خطة منتظمة تتسم بالفكر الموحد . ولم تخرج القرارات عن كونها احصائية لفترات سابقة في حياة المسرح المصري ، وتسجيلاً لفشل المسرح المصري في سنتيه الأخيرتين قبل انعقاد المؤتمر (1964 ، 1965) بما حمَّل سياسة الكم - التي كانت سيطرت إبان هذه الفترة على الانتاج المسرحي - الخطأ كل الخطأ .

إلا أن كلمات الميثاق « . . . ان ذلك يضع نتيجة محققة أمام إرادة الثورة الوطنية لا يمكن بغير الوصول إليها أن تحقق أهدافها . وهذه النتيجة هي ضرورة سيطرة الشعب على كل أدوات الانتاج ، وعلى توجيه فائضها طبقاً لخطة محددة . إن

1 - جمال عبد الناصر
الميثاق - مصلحة الاستعلامات . القاهرة21 مايو1962 .

هذا الحل الاشتراكي هو المخرج الوحيد إلى التقدم الاقتصادي والاجتماعي ، وهو طريق الديمقراطية بكل أشكالها السياسية والاجتماعية » [1] .

بـذلك سجـل تاريخ الأدب الدرامـي المصري بعـد الثـورة تيارات كثـيرة متعددة ، وأعطى ذلك مجالاً للدراما ولاشكالها بأن تتباين وتختلف ، واتفقت كل هذه التيارات في الثـورية المستمـدة من الثـورة ، وفي قوميتهـا ومصريتهـا في آن واحد . وقد أدى ذلك إلى خلق مجموعة تيارات أدبية تتحدد في الآتي :

درامات تحمل ارهاصات لبذور اشتـراكية رائدهـا نعمان عاشـور ولطفـي الخولي . درامات اجتماعية تتعرض بالنقد لقضايا اجتماعية في كثـير من الحـرية ، يكتبها سعد الدين وهبه وفتحي رضوان ونعمان عاشور ورشاد رشـدي ويوسف ادريس . درامات تستمـد موضوعاتها من التاريخ وتنفذ إلى جانـب ذلك بعض الأوضاع الاجتماعية ، وأبرز كتابها عبد الرحمن الشرقاوي والفريد فرج . درامات الفكر أو درامات المثقفين ، ويتعرض لها توفيق الحكيم وميخائيل رومان ويوسف ادريس . درامات تبحث في السلام ، لألفريد فرج ومصطفـى مشعـل وتـوفيق الحكيم . درامات المواطنـين أو الطبقـة المتوسطـة من أنـور ملك قزمـان ونعمان عاشور .

وبدخول نعمان عاشور في أكثر من تيار درامي ، وبالتزامه بشعـار سياسي كان قد قام في مصر عام 1955 يقـول أن الدولـة (اشتـراكية ، ديمقـراطية ، تعاونية) ، تقدمت المشاكل الأسرية المصرية سواء في العاصمـة أو في الـريف ، مستندة في العقدة والبناء الدرامي على أبعاد المشاكل المصرية في المجتمعات والأسر والعلاقات الاجتماعية والمهنية ، دون معونة من شكل خارجي يحتذى به ، أو يقتفى أثره لنقله أو لنسخه . وخرجت واقعية نعمان عاشور من الأرض والتربة المصرية لتزاحم عروض جورج فيدو ومارسيل بانيول الفرنسيين وغيرهما من أعمدة مسرح

1 ـ المرجع السابق صفحة 74 .

(البولفار) الرخيص الترفيهي . مصـدراً دراماتـه قول مكسيم جوركي الشهـير « اذهبوا بين جموع الشعب »[1] .

في درامته (الناس اللي تحت) نرى أفظع العلاقـات الأسرية في استغـلال الشيخ مرزوق لزوجته بهيجة هانم الثرية ، حتى يهرب ذات مساء من بيت الزوجة حاملاً معه مجوهرات زوجته وكل ما استطاع حمله إلى غير رجعة . كاشفـاً بذلك مثالاً لواحـد من الطبقـات الشرهـة الطامحـة إلى أعلى المتسلقـة ضمانـاً لمصالحهـا الشخصية الأنانية . وهو في نفس الدراما يقيم علاقة إنسانية ، بين لطيفة الفتاة المتعلمة كمثال لفتاة تعمل بشهادة التجارة المتوسطة ،ولم تكمل تعليمها لمساعدة أبيها كمساري الترام الذي تطحنه الحياة بين كل لحظة وأخرى .

ولعل درامته (عيلة الدوغري) التي تتكون من شخصيات كلهم أخوة في الحياة ، يعيشون تحت سقف واحد ، يأكلون ويشربون ويتنزهون معاً ، وكأنهم شريحة واقعية من شرائح مسرح الروسي انطون تشيكوف ، لكنهـم يختلفـون في مشاربهـم ، ويتضـــادون كما يتضـــاد أفـــراد مسرحية دستويفســكي (الأخـــوة كارمازوف) . لكن اختلافهم عند نعمان عاشور يفضح التسلق والأنـانية التـي يسعى إليها واحد منهم ، يريد تحطيم مجتمعه بأفكاره المتعالية ليهدم عليهم البيت ويدمره ويدمرهم جميعاً معه . وهو ما يجعلنا نرى المسرح الأسري عند نعمان عاشور ينبع من وعيه بالحركة المسرحية المصرية بصفة عامة ، ووعيه بحـركة الدرامـا من حوله بصفة خاصة . وهو ما أدى به إلى البحث عن منهج جديد في التفكير ، حمله القضايا الاجتماعية وعلاقات الأسرة الواحدة داخل الدرامـا الواحـدة ، باحثـاً في شؤون الشخصيات ومصايرها ، ولامساً الطبقية والطبقات في صراعها مع الغير ، وفي شكل لا يرتكز على الماضي ، بقدر ما يبشر بمستقبل هذه الطبقات . وارتباط

---

1 ـ الواقعية الاشتراكية

(الجزء الثاني) ـ صفحة40 (بيشر1928) بودابست1970 .

أفكاره بعملية التغيير الاجتماعي الذي يطرأ على الشخصيات وعلى الأسرة كنتيجة طبيعية للتغير السياسي والاقتصادي ، بل والتغير الاجتماعي الذي أحدثته الثورة المصرية .

لا يعني تحليلنا لدور الأسرة في الدراما الأمريكية أو المصرية اغفالنا لوجودها في حقبات زمنية ، أو ضمن مراحل وتيارات أدبية أو فنية أخرى . لكننا قد بحثنا في الأماكن التي تزدهر فيها ، حتى نستطيع أن نجد مشكلة أدبية نقلبها يميناً ويساراً . لأن لدور الأسرة مكاناً نجده في الآداب والفنون التعبيرية ، ومع ذلك فقد كان دوراً لا يتمتع بالأصالة أو الخاصية التجديدية ، بعد أن عادت بشكلها التعبيري إلى تقنية المسرح اليوناني الأول ، وخاصة إلى مسرحيات اليوناني اسكيلوس .

كما نجد لدور الأسرة مجال في مسرحيات الالماني جورج كايزر[1] في المانيا بعد الحرب العالمية الأولى ، حينما يضع كايزر الصراع الأسري والاجتماعي في معادلة واحدة ، هي مواجهة الإنسان بمجتمعه الصناعي هناك في ذلك الوقت .

وفي باب اللغة التي نرى ، استعمالها في الآداب الدرامية التي تضع الأسرة في نقطة الارتكاز ، نعتقد أن اللهجات العامية للبلاد هي أسهل الطرق الموصلة . على اعتبار أننا سنتحدث كأشخاص وكأفراد اسر باللهجة المحلية ، البعيدة عن الشعر ، القريبة من الفهم ، السلسة التكوين معنى وفهماً .

على هذا ، أرى دور الأسرة في الدراما المعاصرة يتحدد في الواقعية ، وفي ابطال من الشباب ، وفي لغة طيعة ، وفي مشاكل معاصرة ، وفي بعد عن الارتجالية الدرامية ، ودرامات التسلية ، وفي النفاذ إلى لب الواقعية في كشف عن الواقعية الخادعة . وفي التزام جامع يحافظ على هذه الخصائص جميعها .

George Kaiser_ 1

• مَشَاكِل الأدَبِ الدّرَامي المعُاصِر

الأدب الدرامي يختلف في مشاكله عن الأدب ، حتى وإن كان فرعاً منه . بل هو متضاد معه تضاد أرسطو مع أستاذه أفلاطون ، خاصة في عالمنا العربي المعاصر . ومع انتشار المسارح العربية الناطقة بلغة الضاد ، ومن خلفها الدراما معينها ومصدرها الأول في الانتاج المسرحي ، إلا أن ذلك لا يعني انطلاق الآداب الدرامية العربية ، أو وجودها بغير مشاكل أدبية وفنية وتقنية . يُعزّي هذه المسارح وتلك الآداب أن المسرح كجهاز ثقافي فكري قد انبثق فيها متأخراً ، وعلى وجه التحديد في منتصف القرن التاسع عشر وفي إطار النقل عن الآداب الدرامية الأوروبية واقتباساتها .

فإذا ما عدنا إلى الوراء قليلاً ، للتعرف على أصل وشكل المسرحية ، وهو ما نطلق عليه اليوم (الأدب الدرامي) تمهيداً لمعرفة المشاكل . . فماذا نجد ؟

يصف الألماني جوته نشأة الأدب الدرامي حين يقول :

« في البداية كان الحدث » .

ويقرر التاريخ المسرحي أو تاريخ التمثيل بمعنى أصح ، أن الحدث قد بدأ صامتاً . . بدون حوار . . بحركات اليدين والرجلين وبقية الحواس الأخرى ، تعبيراً بالوجه والعينين . ومن خلال هذا التعبير الخاص تكونت ظاهرة اجتماعية ، وأعني بها المسرحية الأولى ، وهي المصدر الأول لما نطلق عليه اليوم تعبير (فن المسرح) . هذا الحدث الصامت بدون الكلمة أو النص المسرحي بالتعبير

الحديث ، نجده اليوم في كل حياة ومكان . . فكل منا يمثل في الحياة . . المسرح الكبير ، لكننا لا نعثر على مسرحية معاصرة تفتقد الحدث الصامت أبداً .

وفي أخذ بعين الاعتبار لتفسيرات الاستاذ كارل جروس التي ضمنها كتابه (ألعاب الشعوب) مفسراً لعب الحيوانات كالكلاب والقطط ، بالحجارة وقطع الأخشاب والكرة وثقاب الكبريت وغيرها ، أمكننا أن نسمي هذا حدثاً . . بمعنى الصيد أو الاصطياد . واحد يصطاد الآخر ، يرمي شيئاً ، يجري خلفه ، يتصارع معه ، يمسك بتلابيبه . نشاط حدثي ملموس كما لو كان مسرحية صامتة التعبير . تماماً كما في عالم الطيور حيث نعثر على الطير الذي يقود جماعات الطيور بأكملها ، لتنطلق وراءه في إشارة وانتظام أماماً ويمنة ويسرة ووقوفاً واستئنافاً . . والكل في محاكاة وتقليد ليبرز لنا شكل (التمثيل) ودور القائد للمجموعة أو حدث القيادة ومضمونه . والدور في المسرحية أو الأدب الدرامي أُرجعه لفظياً إلى كلمة (دورة) ، أي نظام فلكي منتظم يسير فيه الطير ، وحتى الإنسان من بعده ، ليقدم عبر دورانه تصرفات وأحداث ووقائع واشتراك فعلي في حدث من الأحداث . ومن هنا جاءت تعبيرات حديثة مثل ما هو دور الآلة في التقدم ؟ ودور الإنسان الحديث في الحياة الاجتماعية المعاصرة ؟

إننا نجد تشابهاً من زاوية أخرى بين القواعد الأساسية للمسرحية وبين عالم الطفل ، بل إن هناك مطابقة أحياناً بين العالمين ، بما يسمح للنظرية المسرحية بأن تجد نفسها وسط عوالم كثيرة . الولد يقلد أباه وهو يمسك بعصاه ليلعب دور الأب ، ويحاكي الخباز وهو يعجن فطيرة من الرمال على الشاطىء صيفاً ليقدمها لأخته الصغيرة إلى جانبه . وهو ما نخرج به في النهاية من وجود الحدث في الحياة ، والتأثير به على الآخرين .

ليس بين أيدينا علامات محددة على تفاصيل القديم . لكنه من المؤكد ووفق طبيعة الكون وناموسه أن المسرحية ـ مهما كان شكل ميلادها ـ تتكون وتتطور مع

تكون المجتمعات الإنسانية ، سواء في المجتمعات القديمة البدائية أو بين مجموعات القبائل والعشائر ، خاصة في عصر البدائية بين السلوك الحيواني والسلوك الإنساني على السواء .

والثابت من التاريخ أنه لم تكن هناك مسرحية على الإطلاق ، بقدر ما كانت هناك تعبيرات أولية صامتة ، كشفت عنها جماعات القبائل في ترحالها من بقعة إلى أخرى بحثاً عن الماء والحياة ، مسجلة أحداث صيد الحيوان وصيد الأسماك . وتقاليد وخبرات ومكتسبات الأحداث عبر مئات الآلاف من السنين ، وبطريقة (العمل الجماعي) . وهو هذا السلوك الذي تطور بعد ذلك إلى ما عُرف (بمسرحية الحياة) . . بعناصرها الثلاث (قبل العمل ، أثناء العمل ، بعد العمل) . ويتجلى العنصر الأول في المسرحية قبل العمل ، في الإعداد لعمليات الصيد وما يبذله الرجال من نشاط صامت يمثل استعداد إيقاع بالفريسة ، وما هو سابق على الحدث نفسه . وفي مرحلة العمل تتكون أعلى درجة لشكل الحياة حيث الصراع والمعايشة الصادقة بكل ما فيها من انفعال وخيال وتصور ، وفي استعمال للقناع للحماية من بطش وغدر الحيوان ، وفي حمل لجلد الحيوان على الظهر حتى يقرّب الإنسان نفسه من هيئة الحيوان ، امعاناً في المداهنة والخداع حتى تسقط الفريسة . وفي جزء ما بعد العمل حيث حفل الانتصار ومراجعة ذكريات الحدث ، وفي حفاظ على أهميات ثلاث هى الدور ، والحدث ، والجمهور .

منذ العصر الحجري قد كشفت الرسوم الأسبانية المرسومة على الأحجار والصخور عن أحداث الصيد ورسومات للإنسان والحيوان معاً ، بأحجام صغيرة تصل إلى ارتفاع ما بين 10 ، 15 سنتميترا ، وكأنها مشاهد مسرحية صغيرة فيها الحدث وفيها الحركة والنشاط والتعبير. النساء يشتغلن بالتطريز وجمع المحصول والفاكهة ، والرجال يقومون بصيد الحيوانات وصيد الأسماك . إلا أن هذه الأعمال - وخاصة أعمال الرجال الجريئة - كانت في حاجة إلى الاستعداد لها نظراً لخطورتها. وهو ما كان يجري الاستعداد له بالتمثيل على الحدث داخل المغارات وتحت سفوح

الجبال التي اتخذها الإنسان الأول مكاناً لاقامته قبل مرحلة الزراعة والاستقرار . وكانت نفس الجموع التي نجدها بعد ذلك متطورة في كورس وجوقة المنشدين في المسرح اليوناني القديم .

إلا أن تطويراً قد طرأ على هذا النوع من مسرحيات الحياة بميلاد مسرحيات (الأعياد) . وهو نوع منبثق عن (العمل وظروفه وأحواله) ، ويتميز بالارتقاء الإنساني عن النوع الأول ،واقترابه ـ رغم بعد الشقة الزمنية ـ من المفهوم المعاصر لكلمة (الفن) . ويرتكز على إحياء الأعياد والمناسبات ، وانطلاق مشاعر الإنسان وأحاسيسه . . وفي حرية .

يخرج هذا النوع من المسرحيات من واقع الحياة ، مستعملاً زمن ووقت صيد الحيوان أو فترة تجمّع الأسماك في فصل سنوي معين ، أوزمن هجرة الطيور في فصل آخر. وهي جهود على كل حال قد عكست محاولات الإنسان لتأثيره على الواقع وعلى الطبيعة وعلى زميله الإنسان الآخر، ثم على نفسه أيضاً. ولقد تمت كل محاولات التأثير هذه باستعمال اليد والحجر والسهام وأدوات أخرى صاحبتها البدائية ، لصيد الحيوان وتخويفه وطرق التغرير به والإيقاع به . إلا أنه ما من شك في أن هذه الأحوال الجديدة بما فيها من محاولات التغلب على الحيوان القوي وحماية النفس معاً ، قد أدت إلى ميلاد نشاط السلوك الإنساني الفطري الأول ، بكل ما فيه من تصرفات وتقليد ومحاكاة وتمثيل . وهي عناصر حددت بأن المسرحية قد ارتكزت على الحدث والعمل من أجل الحدث . وخرجت منهما كأصل معبر عن حالتيهما . ولما كان المسرح الحديث في القرن العشرين يعود إلى المفهوم القديم من اعتبار النص المسرحي والممثل والجمهور وهو المعادل الموضوعي لما أسماه المسرح القديم الدور والحدث والجمهور . فإنني أصل من خلال هذه الحقائق إلى معارضة الاعتقاد السائد ، بل والمنشور في كل كتب تاريخ المسرح ، من أن الأصل في المسرح والمسرحية أنهما خرجا من المسرح اليوناني القديم من عبادة وطقوس آلهة اليونان ، خاصة عبادات الإله ديونيزوس إله الكروم والخمر . وهو ما أشير إلى

تصحيحه لصالح تاريخ الأدب المسرحي العالمي ، حتى وإن كانت حجة التصحيح هي الارتكاز على الأدب الصامت داخل فترات طويلة سبقت القرن الخامس قبل الميلاد في أثينا العاصمة اليونانية . وهي استنتاجات تؤكدها حركة المستقبل لفن المسرح وفن التمثيل ، حينما تجاوز التأثير الجماعة القائمة بالتمثيل إلى المشاهدين ، مُولّدة صراع الشخصيات مع بعضها البعض مرة ، وصراعها مع جوقة المنشدين أو المعلقين على الأحداث مرة ثانية ، أو اجراءات الكورس الغنائي أو المتمتمين بالهمهمات مرة ثالثة ، من البداية الفطرية وحتى وصول هذه العناصر الفنية عبر التاريخ إلى مسرح برخت المعاصر ، أو الدرامات العصرية ، حيث يصل التأثير في الدراما إلى الجمهور والقبائل والعشائر، وعبر الأوطان والنظم والثورات والانتفاضات والمجتمعات . وفي غير اغفال للتجربة المسرحية الأولى المتقدمة عن العصر البدائي القديم السابق الإشارة إليها ، وأعني بها تجربة وادي النيل في مصر ، والتي قامت بين الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد ، وعرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر بعد فك رموز الكتابة الهيروغليفية على أيدي علماء الآثار ومن بينهم العالم جاستون ماسبيرو الذي أطلق على بعض هذه الرموز لفظ (حوارات درامية) عام 1882 ، ورغم عدم العثور على ما يعرف اليوم باسم المسرحية أو النص المسرحي أو حتى تعبيرات أخرى مثل التمثيل أو الممثل . هذا في الوقت الذي أكدت فيه هذه الرموز والرسومات إلى جوارها وجود فنون كالموسيقى والرقص . وبالعودة إلى هذه الحادثة التي تعود إلى عام 1580 قبل الميلاد على لافتة حجرية في عهد الإله محب والتي ذكرت أنه ظل طوال اليوم ولثلاث سنوات كاملة ، ظل يضرب على آلة تشبه الطبلة الحديثة في رأيي ، لتسجل ملاحظات البحاثة الفرنسي الاستاذ ايتين دريوتون يمكن أن نقول بالعثور على وجود ما يسمى بالفرقة المتجولة الفنية . ويؤكد هذا الاستنتاج وجود شخصيات مسرحية مثل إيزيس وأوزوريس وحوارس وست ضمن الاسطورة الفرعونية المعروفة بأسطورة (إيزيس وأوزوريس) .

وفي استناد أيضاً إلى التجربة الثانية التي انبثقت في مازوبوتاميا والتي تشير إلى الحوار الدرامي في القرن السابع قبل الميلاد في مدينة آشور ، والمعروفة باسم (الموت والبعث) . وغيرهما من علامات على التاريخ المسرحي في القرنين السابع والثالث قبل الميلاد باسم (طريق وزيارة الإآله استار إلى الجحيم). ثم حينما احتل كيروس بابل عام 538 قبل الميلاد ، فانه قد اعترف بشعائر واحترامات ماردوك وهو ما أدى إلى ظهور المسرحية الدرامية القديمة الشائعة هناك ، والمعروفة باسم (شعائر ميثراس) والتي كانت تقدم بالأقنعة . وعلامات أخرى تصل إلينا من عهد الاسكندر الأكبر زمن احتلاله لآسيا الصغرى ، ووجود أماكن خاصة كان يجري فيها التمثيل المسرحي وقتذاك ، وحتى العصر الهيليني .

كان لا بد من هذا المدخل غير القصير للتدليل على سر وسحر تأثير الأدب الدرامي على الجماهير وارتباطه بالجذور ، وهو ما نطلق عليه اليوم بالتعبير الحديث لفظ (الأصالة) .

لفظ الدراما باللغة اللاتينية يعني (الحدث) . والدراما والملحمية والشعر ثلاث حلقات لنوع أدبي واحد . وهي تعني إبراز الأشياء مع واقع الحدث وحده ، وبواسطة حوار يؤديه ممثلون . . حوار يتضمن المنولوج الفردي والديالوج وأكثر من شخصيتين . ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة . إذ هي بطبيعتها هذه تختلف عن الشعر في التصرف الأدبي وإن كانت إحدى حلقات النوع الأدبي الواحد . وعلى هذا فالكاتب الدرامي لا يستطيع أن يشرح أو يسهب أو يفسر كما يفعل الشاعر. والاستطراد والروية مرفوضتان في العمل الدرامي مطلوبتان في العمل الشعري. الوسيلة الجوهرية في الدراما هي (الحوار). وهو ما من شأنه تشريح الشخصيات وتحديد سلوك الأبطال وعرض علاقاتهم مع بقية النماذج والأدوار الأخرى من ناحية ، ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى.

الدراما هي النوع الأدبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير . بمعنى

تقسيم الحوار على أكثر من شخصية ، رابطة جميعهم وكل حواراتهم داخل موضوع واحد ، حتى في المنولوج الفردي الـذي يخدم التعبـير عن المواقف والأحـاسيس والانفعالات الداخلية أو النفسية أو المضطربة. فإذا كانت مشكلة اللغة العـربية ومنذ عشرات قليلة من السنين تقف حجر عثرة في طريق تقدم الأدب الدرامـي، فكيف يجوز لنا الاقتراب من مشكلة كهذه؟

حسب نتائج الواقع الحي في عالمنا المسرحي العربـي ، لا تنجـح كثـيراً أو جماهيرياً بتعبير أدق ، المسرحية التي تستعمل اللغة العربية وسيلة للتعبير ، حتى وإن كانت مترجمة عن أدب عالمي . هذه حقيقة مستخلصة من تجربة ثلاثين عاماً في ساحة المسرح العربي . لماذا ؟ هل هو ثقل الكلمة أو التعبير العربي ؟ أم أنه الثراء اللفظي الذي تتمتع به هذه اللغة الغالية علينا جميعاً ؟ أم أنه كسل الجماهير المسرحية عن فهم ما يقدم لها في المسرح بواسطة هذه اللغة الرصينة ، لرغبتـه في استقبـال المسرح بالشكل البسيط الذي يقترب من الترفيه والتسلية ؟ أم هي أسباب أخرى يا ترى غير هذه وتلك ؟

من الطبيعي أن اللهجات العامية والتي تتعامل بها غالبية أفراد شعوبنا على اختلاف مناطقها ومواقعها الجغرافية تمثل تباعداً في الجمهور العربي - أي جمهـور عربي في أي قطر عربي - المسرحية أو العمل الأدبي الدرامي باللهجـة المحلية أو اللغة العامية ، وفي غير التصاق باللغة العربية الأم ، الصعبة الفهم إلى حد ما على عقله وتكوينه الأدبي والتعليمي . لكن . . ألا ترون معي أن مشكلة الأمية والجهل بالعلوم واللغة الأم ونقص التعليم هي من الأسبـاب المبـاشرة والمؤدية إلى الموقف المعاصر ؟ لقضية مشكلة اللغة العربية ، وصعوبة انتشارها في الدرامات أو الأدب الدرامي المعاصر ؟

إنني أُرجع استفحال هذه المشكلة وامتدادها إلى الجهود التي قامت بحسن نية أو بسوء نية لإبعاد أو اقصاء المسرحية الشعرية عن خشبات المسرح العربي .

وبالبحث في أغلب موضوعات الدراما الشعرية نجد أنها تتعرض للتاريخ العربي ، كما نعثر على شخصيات البطولة الفحلة في الآداب العربية والإسلامية ، والتي تعيد إلى أذهاننا آداب وأشعار الملاحم القديمة . ويمكن اليوم أن نُحدِّث عن اختفاء المسرحية الشعرية العربية لغة من أغلب مسارحنا على الساحة العربية ، حتى وإن قدمت مسرحية شعرية هنا وأخرى هناك . لكن النسبة بينها وبين الكم المعروض تظل غير متعادلة إن لم تكن مفقودة . ولا تتناسب آمالنا المرجوة لاتاحة الانتشار للغة العربية الأم على مساحة الأدب الدرامي العربي .

وثالثة القول بأن حالات اليأس السياسي والاجتماعي عند بعض الأقطار العربية قد ساهمت - وبطريق غير مباشر - على نشر المسرحيات الهزلية والرخيصة التي تسف بالمعاني السامية في لغتنا العربية ، وفي استغلال سيء للكوميديا ونزول سافر إلى أعماق الفارس والهرج .

ورابعاً ، فإن هذه المحاولات ، والتي قامت في ستينات القرن بفعل بعض الكتاب والمخرجين المسرحيين لإيجاد اللغة الثالثة أو اللغة الوسط كما أطلق عليها ، والتي تنزل بحذر من العربية الخالصة إلى العربية القديرة المقنعة ، وترفع في حذر مشبع بالتفاؤل مقدر لعقليات ومستوى تعليم الجماهير ، من العامية ولهجاتها إلى مشارف اللغة العربية وآفاقها ، وفي محافظة على قواعدها وأصولها اللغوية والفنية ، وفي استغلال للكلمات والتعبيرات الغنية بها هذه اللغة الأم ، والتي تفتقدها في نفس الوقت اللغة العامية واللهجات في عجز عن التعبير نتيجة فقر مصطلحاتها العادية المحدودة . هذه المحاولات التي قامت في الستينات لم تجد الأرض الصالحة لاستمرارها ، كما لم يساهم البحث العلمي في الانتباه إلى ظاهرة (اللغة الثالثة) إن جاز لنا هذا التعبير . والتي كان يمكن أن تضيف كثيراً إلى الثروة اللغوية المسرحية ، وأن تساهم - ولو بقدر - في حل مشكلة اللغة العربية وعدم انتشارها في الأدب الدرامي العربي ، بل وفي مشكلة انصراف الجماهير عن مسارحها وثقافاتها العربية الأصيلة .

فإذا ما حاولت الغوص في النقاط الأربعة السابق ذكرها : ثقل اللغة العربية مسرحياً ، مشكلة انتشار الأمية ، اختفاء المسرح الشعري ، إهمال ظاهرة اللغة الثالثة المستحدثة ، عثرنا على قضية من أهم القضايا المرتبطة باللغة ، وأعني بها المضمون . وهو ما نسميه بلغة المسرح (المضمون الدرامي للأدب المسرحي) .

ما من شك أن التاريخ المسرحي القصير في حياة الأمة العربية لم يتح للآداب الدرامية فيها المضامين الاجتماعية والثقافية في جرعة كبيرة . وإن عالج في بعض الأقطار العربية المضامين السياسية في جرعة صغيرة . ولعل ذلك راجع إلى الاستعمار الذي طوق الأقطار العربية بالقيد ، وفرض عليها عدم التحرك إلا بما يخدم صالح المستعمر في تخريج موظفين وكتبة يصرّفون شؤون الإدارة في المصالح الحكومية ، دون أن يقتربوا من قريب أو بعيد من الحركات العلمية والتربوية والتعليمية ، والتي هي سمات التقدم في القرن العشرين ، حفاظاً أو قل خناقاً على العقل العربي من أن ينجلي ، وعلى المخ العربي من أن يبدع ، وعلى الفكر العربي بصفة عامة من أن يرتفع إلى سطح العلوم والابتكار .

ولما كان لا يمكن للمضمون مهما كانت صفته أن يخرج إلى عقول الناس ومشاعرهم ومشاهدي المسرح إلا من على خشبة المسرح أو منصة أو ركن للتمثيل ، فإن الأبنية المسرحية قد ضُيق عليها الخناق ، حتى تتسع رقعة الشقة بين المسارح الأوروبية وما يمكن أن ينشأ من شبيه معادل لها على مساحة الساحة العربية . ولتظل عدة مئات من السنين تتجاوز الأربعة قرون على الأقل حاجزاً فاصلاً وسداً منيعاً بين العقل العربي والعقل الأوروبي ، ومنذ عصر النهضة والاحياء الأوروبي .

وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعود بناء مسرح سيد درويش بالاسكندرية (محمد علي سابقاً) إلى عام 1910 م ، ومسرح حديقة الأزبكية بالقاهرة إلى عام 1920 م ، وفي بعض المراجع إلى عام 1922 م ، ومسرح معهد الموسيقى العربية بالقاهرة إلى عام 1914 م ، وأول مسرح جزائري على يد القائد الفرنسي برتراند

كلوزيل رغم تخصيصه للفرق الفرنسية الزائرة ومسرح الأوبرا إلى عام 1850 م، ثم مسرح أحمد ابو خليل القباني ومسرح اسكندر فرح بسوريا إلى عام 1884 م ، ومسرح محمد بورجيبة بتونس إلى عام 1906 م، وبعض الأبنية المسرحية الخاصة داخل المدارس والمعاهد في العراق في هذا القرن بعد استقلالها على الورق عام 1931 م، بل وحتى سقوط الملكية فيها عام 1958 م.

لم يكن الفكر العربي ، أو مراحل التعليم قد انتشرت هذا الانتشار الواسع الذي نجده اليوم ملحوظاً في مئات الجامعات في الوطن العربي . وهو ما يعطي مؤشراً واضحاً قل أن يخطىء ، على حقيقة فهم تعبير المضمون الاجتماعي أو المضمون الثقافي ، إن كان التعبيران قد وجدا لهما مكاناً على الساحة العلمية أو التربوية في بدايات القرن العشرين .

إلا أنه يجب الإشارة إلى المضمون السياسي في قليل من الإيضاح ، حتى نكون أكثر تحديداً للأمور ، وأدق نظرة إلى الأشياء ، وحتى لا نسقط في السطحيات .

وعلى هذا لا يمكن اغفال التجربة المصرية في الأدب الدرامي ، ذات المضمون السياسي الوطني ، والتي انبثقت منذ عام 1946 م على وجه التحديد ، ومن قلب المجتمع المصري نتيجة الحرب العالمية الثانية ، وملاعبات البورصة والنظم المالية والاستعمارية التي كانت سائدة ، بما جعل الأخلاق تهتز ، وتجنح إلى الاحتيال أو النفاق أو إليهما معاً ، وإلى عدم التمسك بالحقوق أو الواجبات .

فإذا ما فحصنا حركات التحرر الوطني والتغيير الطارىء السريع في أعقاب الحرب ، هذا التغيير الذي سيطر على طوائف معينة من شرائح المجتمع المصري ، رأينا حركات الطلبة والعمال في عام 1946 م تحاول التغيير الشامل . ولم تقف مطالبها عند لفظي التحرير والاستقلال ، وهو ما طالبت به ثورة سنة 1919 م . واستنتجنا أن هذه الانطلاقة قد ارتفعت بالتفكير المصري من الوضع السياسي إلى الوضعين السياسي والاجتماعي معاً . ودليلي على ذلك جموع العمال والطلبة

والشباب الذين قاموا بمظاهرات 9 فبراير سنة 1946 م ، ومذبحة كوبري عباس الشهيرة حين احتج طلبة الجامعات والمعاهد العليا على سياسة رئيس الـوزراء في ذلك الوقت محمود فهمي النقراشي ، لخضوعها للاستعمار البريطاني . ثم مظاهرة 21 فبراير 1946 م بحرق الطلبة والعمال أربع سيارات مصفحة بريطانية مما أسفر عن 23 قتيلاً ، 121 جريحاً . ثم مظاهرة 4 مارس 1946 م التي قامت كحداد وطني على شهداء 21 فبراير بالاسكندرية حيث خلفت وراءهـا 28 شهيداً ، 342 جريحاً . ووسط هذه الهبّة الوطنية لم يجد اسماعيل صدقي رئيس الوزراء في ليلة 10 يوليو 1946 م إلا أن يعتقـل مئـات من الصحـافيين والكتـاب والعمال والمثقفين ، وأن يغلق عدداً من النوادي .

وهو ما مهد في عام 1948 م لأن يكتب المرحوم علي أحمد باكثير ـ نتيجة لاغتصاب فلسطين العربية ـ ثلاث مسرحيات وطنية (شيلوك الجديد ، شعب الله المختار ، إلّه اسرائيل) . وكلها تقدم انذارات وتنبيهـات إلى حقيقـة الصـهيونية وشعاراتها، والتي نتحقق منها اليوم بعد مرور عشرات غير قليلة من السنين .

لقد قوّى من التجربة الوطنية المصرية والمضمون الدرامي السياسي ظهـور مسرحيات وطنية مثل (كفـاح الشعـب ، مسمار جحـا ، دنشـواي الحمـراء . . وغيرها) . ويوصلنا ذلك للإدراك في النهاية إلى أن المضمون السياسي الدرامي ، بل وكذلك المضمونين الاجتماعي والثقـافي لا بد للحصـول عليهـم في حالـة من التكامل والتأثير ، أن ينبعوا من الأدب الدرامي العربي وحـده ، ومـن الحـدث الدرامي العربي نفسه . بل إنني أقول بأن ظهور هذا النوع من الآداب الدرامية في ارتباط وبالأرض وما يحل فوقها وما يجري عليها من أحـداث وعـواصف وكفـاح وصراع ، يدفع هذا الأدب إلى الأمام . وإلى بعث (حالة راهنة) صلبة ترتكز على أرض الواقع بأحداثها الكبيرة والصغيرة ، وهو ما ينقل في نهاية المطاف صدق الفن وشفافية التعبير ، بعض الخصائص في مهمات ووظائف الآداب والفنون .

فإذا ما فحصنا مشكلة الأدب الدرامي العربي من زاوية نظر أخرى ، وجدنا أن الأشكال الأدبية المستحدثة تؤثر فيه بطبيعة الحال . لكن . . ما هو وزن هذه المستحدثات في دراماتنا العربية ؟ أمر يتطلب منا الاقتراب من القيمة المستخلصة في ميزان دقيق .

من الواضح أن عدم انتشار المسارح ومن خلفها الآداب الدرامية في الوطن العربي ، واستئثار المترجمات بنصيب الأسد - خاصة في الملهاة والفارس الترفيهي - كل ذلك قد حجب عن جماهير المسرح العربي ومتذوقي الثقافة المسرحية الكثير . كما ساعد - وبطريقة غير مباشرة - على احباط همم وقوى المحاولات الأدبية التي تضيف جديداً على الأدب الدرامي العربي عبر طريق التجريب والاستمرارية .

وحتى لا ننحو إلى التاريخ زيفاً ، إذ لا تاريخ حتى يذكر بالنسبة لهذه النقطة ، فإن محاولات المخرج المغربي الطيب الصديقي في المغرب لتقديم الملاحم العربية ، وإلى جانبها محاولات الكاتب المصري الفريد فرج للاستعانة بالأشكال والقوالب الأدبية والفنية في (ألف ليلة وليلة) تجيء موفقة في حدود ما طرقاه من مسرحيات وموضوعات تلبس العصر أصالة العربي القديم . وهي جهود أقل ما توصف بها احتواؤهـا صدق التركيبـة الأدبية ، وملاءمتهـا للصياغـة الفنية التـي اختارها كل منهما لأعماله المتعددة . وهـو ما جاء على المسرح العربـي من ناحية أخرى بجماهير عريضة شغفت بأصالتهـا ، واستهوتهـا مواضيع تنبض بالعروبـة والإسلام وتاريخهما ، وهو ما اعتبره عودة إلى الأصل وبحثاً عن الأصالة على طريق الأدب الدرامي العربي .

وأمام هذه المحاولات وامتداداتها في أكثر من عمل درامي يحمل تياراً عربياً واضحاً ، أجد محاولتين متناقضتين مع نفسيهما ، صاحب واحـدة منهما الكاتـب المصري توفيق الحكيم ، ذلك في تجربته (اللامعقولـة) حسـبما أطلـق عليهـا ، والأخرى في ظاهرة (المسرح الشامل) التي يعاني منها المسرح والأدب الدرامي في العالم العربي بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة .

ولنترك التجارب الناضجة عند الطيب الصديقي والفريد فرج ، وتجارب أخرى مشابهة قد تكون قد قدمت في مسارح عربية على نهجهما ، ولا نعرف عنها شيئاً ، فلا مجال للإشادة هنا بالجيد ، ولنناقش التجربتين الأخيرتين ، لارتباطهما بما قد تجلباه من أخطار على الأشكال الأدبية ـ المستحدثة في الدراما .

في ظل اجتياح الآداب الغربية لأوروبا منذ نهاية الأربعينات ، وكنتيجة طبيعية لما عانته القارة الأوروبية من مخاطرات ومهالك في الحرب العالمية الثانية ، على يد كتاب اتجهوا إلى تيار أدبي عرف فيما بعد باسم (اللادراما أو اللامعقول أو الأبسيرد) حسب التسميات التي شاعت في كل لغة ، وعلى رأس هؤلاء الكتاب نجد يوجين يونيسكو ، صمويل بيكيت ، آرثر أداموف ، جان جانييه ، جان تاردييه ، دينو بوزاتي ، هارولد بنتر ، جان جبلر . . وغيرهم ، تقدم هذا التيار كأدب درامي مستحدث لمسارح الغرب والشرق في أوروبا . وتتمثل خصائص التيار في اختصار شديد في أفكار توحي بالعدم ، وبأن العالم والوجود لا معنى لهما ، وبهذا لا يمكن الأَنَسَ لحساباتهما غير المعقولة والخالية من المنطق والفهم. لهذا فقدت هذه الدرامات الحدث فيها، ونبذت منطقية الحوار ومعقوليته ، وغيرت . . بل وقلبت من الشكل الدرامي للأدب نفسه ، وخرجت خروجاً كلياً عن المألوف في التركيبة الدرامية ، فتصدت وفي غير بديل للديالوج المسرحي ، والبطل المأسوي ، وتسلسل الحدث ، وظنت أنها بذلك تخلق جديداً في عالم الأدب الدرامي . حتى مع اعترافنا بوجود أصول وجذور ضعيفة لهذه الحركة الأدبية كانت قد قامت في بدايات هذا القرن وبعد الحرب العالمية الأولى على يد بعض الكتاب مثل الفرنسيين الفريد جاري وجان كوكتو والفلامندي ميشيل دي جيلديرود .

على الأرض العربية قامت بعض المحاولات لمحاكاة هذه الآداب المستحدثة الغربية ، رغم اختلاف المصدر والأصل والأرض والمشارب والنماذج والشخصيات والأحوال والظروف . . بل والجماهير أيضاً . ومهما ذكر الأستاذ توفيق الحكيم على

لسانه في مقدمة كتاب (أحاديث مع توفيق الحكيم) تأليف صلاح طاهر مقولته « مسرحية يا طالع الشجرة تمثل فكرة الجذور والاستمرار معاً ، ففيهما استخلصت إطاراً فنياً حديثاً للفلكلور مع مضمون متعدد التفسيرات » فإن ذلك لا يعفيه من نتائج التضاربات الشديدة التي أتت بها مسرحياته (يا طالع الشجرة ، الطعام لكل فم) عندما صعدتا خشبة المسرح تمثيلاً في الموسم المسرحي المصري 1963-1964 للمرة الأولى . ومهما حاول فيهما الحكيم المزج بين فكرته القديمة التي سيطرت على كثير من أعماله السابقة ، وأعني بها فكرة الصراع بين الفن والحياة في (يا طالع الشجرة) ، أو فكرة الدعوة إلى التعليم عند احتياجات المجتمع للعلم في (الطعام لكل فم) وبين أفكاره المستحدثة والمنقولة عن القشور في أدب اللامعقول ، فإن النتيجة تبقى سلبية في النهاية . وهو رأي نطلقه استنتاجاً لتوقف تيار التجديد أو محاولة التجديد إن أردنا التعبير الدقيق . واستناداً أيضاً إلى هذا الهرج الذي ساد عقلية المتفرج العربي وقتذاك ، في تحديد الأهداف أو استقصاء النتائج من الأدب المستحدث ، والذي توقف حتى في أوروبا بعد اضمحلاله سريعاً .

إن كل ما نستطيع أن نضع أيدينا عليه في تجربتي الحكيم ، تأثره بهذا الاتجاه الغربي - المناهض أصلاً لقواعد الدراما عند أرسطو وليسنج وغيرهما من المقننين النظريين - وفي أشكاله الخارجية فقط . ودون أن يتخلص من فكره وموقفه الفكري القديم الذي صاغ به مجلديه (المسرح المنوع ، مسرح المجتمع) . وفي رأينا أن مسرحيته (يا طالع الشجرة) لم تقدم أكثر من صورة للتناقضات التي تقوم بين عقل الإنسان وروحه في المجتمع . . صورة تستمد قواها من أساطير قديمة ضمنها دراماته السابقة (أهل الكهف ، شهرزاد، ايزيس)، ولكن في إطار مزخرف حديث ، وعلى هذا نقول أن الحكيم قد جرى وراء الابهار الغربي الغريب ، الذي كان قد وصل إلى مصر في بداية الستينات ، أكثر من اعتنائه بالموقف الاجتماعي في درامته . يفسر فكرة الابهار هذه ، ذلك الغموض الذي سيطر على نواحي العمل الأدبي من البداية إلى النهاية . والغموض الذي نشير إليه يكمن في الخوارق

والمعجزات التي تحدث . فالدرويش يمد يده إلى خارج الشباك في عربة القطار ليعيدها بعشر تذاكر بدلاً من واحدة . ولبّان يزور البيت مكان الأحداث دون أن ينبس ببنت شفة ، وحفار بصوت غريب غير مفهوم مضموغ الحوار غريب الكلمات ، وهي معجزات لا توصِّل في مجموعها إلا إلى غموض يجتاح الدراما ويسيطر عليها في غير إيضاح لهذه السلوكات جميعاً . . وبعيداً عن الشكل الفلكلوري الذي أشار إليه الكاتب سابقاً .

أما في درامته الثانية (الطعام لكل فم) ، فرغم انتمائها إلى الآداب المستحدثة شكلاً ، إلا أنها تعتبر أكثر اعتدالاً من سابقتها في الانغماس في تيار المستورد . بل إننا نعتبرها امتداداً لاتجاه الحكيم نحو الدرامات الاجتماعية ، وعلى الأخص امتداداً لدرامته السابقة (الأيدي الناعمة) . والطعام لكل فم تؤكد العلاقة الاجتماعية بين الجوع والعبودية . وتشير إلى الأنظمة السياسية التي هي في الأصل السبب الأول في تحديد مستوى المجتمع ، ورقيه من اضمحلاله ، وكفايته انتاجياً من احتياجاته ، وفي عدالته من ظلمه ، وهو ما يجرنا إلى موضوع العدالة التي طالما دار الحكيم حولها في درامات سابقة له . لكنها تبقى في درامته هذه عدالة معينة بذاتها ، وأعني بها العدالة الاجتماعية . . الموصلة إلى تفاؤل يحتم البحث عن فكرة الطعام عن طريق العلم ، تماماً كما وصل الإنسان إلى الفضاء عن طريق العلم أيضاً . مع تحفظاتنا على تفاؤله المبالغ فيه ، على اعتبار أن الوصول إلى القمر أصبح اليوم حقيقة ملموسة وواقعاً مصدقاً ، لكن اشتراكية الرغيف لكل فرد في العالم لا زالت مشكلة المشاكل . فهل لف الحكيم درامته هذه مغلفاً إياها برموز لها دلالتها ؟ لا أحد يستطيع أن يقرر ذلك .

وفي تحليل لفترة العصر ، فإنني أُرجع درامتيه إلى تيار الدرامات الفكرية التي ولدت في فترة متقاربة في مصر في ذلك الوقت . وبين سنوات 1962 م ، تحديداً . وهي السنوات التي سبقت إعلان القرارات الديمقراطية عام 1964 م ، والتي عبرت عن حرية الفرد ، وعن حقه في أن يرفع صوته في جرأة ليقول ما يريد . وهي

فترة زمنية اتسمت عام 1964 م بإعلان الدستور المؤقت ، وتكوين مجلس الأمة المصري ، والغاء الأحكام العرفية ، والإفراج عن المعتقلين السياسيين . وبهذه الخطوات الديموقراطية اتيحت الفرصة لممارسة النقد وتوجيهه الثورة العربية الأم « ثورة 23 يوليو الخالدة » ومناقشة أعمالها . . وظهرت بعد ذلك الإجراءات الثورية لتمثل بوادر الحياة الديمقراطية في مصر ، فتأكدت الحريات ، وتمتعت الحياة الديمقراطية بنضج لم تكن تحلم به ، ولم تكن قد وصلت إليه فعلاً منذ قيام الثورة المصرية . وهو ما أدى على مستوى الآداب إلى ظهور كتاب يحاولون في مجالات شتى ، في حدود إطار الواقعية المصرية ، ثم إلى ميلاد درامات تعالج أدب الفلاحين ، ودرامات الفكر . . وهي التي عبرت مباشرة عن أزمة المثقفين في مصر . . هذه الأزمة التي عاشت معهم منذ قيام الثورة ، نتيجة اختفاء العدل السياسي والاجتماعي أحياناً . مما جعلهم يضعون المعايير المثالية للمجتمع الفاضل الذي كانوا يحلمون به ، لخلق الإنسان المعاصر الذي يستشعر حريته ، ويزاول ديمقراطيته ليكون نموذجاً للإنسان المصري الحديث في عهد الثورة المصرية . وباستثناء دراما (جمهورية فرحات) ليوسف أدريس التي كتبها عام 1954 م في أعقاب الثورة ، فإننا نلاحظ أن بقية درامات الفكر قد كتبت بين سنوات 62-63 كما سبق الإشارة إلى ذلك . . مثل (الدخان والحصار) لميخائيل رومان ، (والفرافير) ليوسف ادريس .

وهو ما نستنتج منه أن إرهاصات هذا الانطلاق الفكري والتي كانت تقيد الكتاب والدراميين كانت قد وصلت إلى أوج مراحلها في سنوات 62-63 الأمر الذي جعل كتاباً مثل ميخائيل رومان ويوسف ادريس يجهران بالصوت وبما في داخل الضمير . وفي رأيي أن زيادة الحرية التي أعطتها الثورة ، إنما كانت تعني زيادة في مسؤولية الأدب ليقوم من خلال وسائل تعبيره بالنقد وبالتعبير نحو محاولة للبناء الاجتماعي . وهو في رأيي ما جعل درامات الفكر تنفذ إلى المشاكل الحيوية للمجموعات العريضة من الشعب ، من خلال رؤية الكاتب الحرة ، دون توجيه أو إيحاءات للضغط عليه بأفكار معينة .

ومع كل ما تقدم ، فإن هذه الحرية لم تكن تعني أن درامات الفكر قد أصبحت لها سلطة الجواز أو المرور للتمثيل على خشبة المسرح ، أو النفاذ إلى الجماهير . فقد تعرضت بعض الدرامات بعد إخراجها وتمثيلها على المسرح إلى التوقف ، كما حدث مع دراما (الدخان) في المسرح القومي المصري . إلا أن ذلك لا يعني في نظرنا اضراراً بالدراما ، أو انتقاصاً من شأنها ، بقدر ما يؤكد في النهاية فكرة الحرية الخالصة فيها ، وتضمنها للتطور الجديد في الأدب الدرامي .

وفي إطار الأشكال الأدبية المستحدثة انطلق منذ عدة سنوات تيار أطلق عليه (المسرح الشامل) ، ساد أغلب مسارح الدول العربية . وهو عروض مسرحية تستغل فنوناً مجاورة لفن المسرح كالرقص والغناء والموسيقى والحركة الصامتة (البانتومايم) ، لتسهيل جواز مرورها ، والوصول إلى الاستحسان والقبول لدى المشاهد العربي ، الذي أصبح ـ وللأسف الشديد ـ لا يريد أن يُعمل فكره في الصعب أو السمين . ولا نستطيع منذ البداية إلا أن نلوم هذا التيار رغم انتشاره على الساحة العربية . ذلك لأن ما جاء به هو تقليد أعمى لمسرح الموسيقى الذي فجره منذ عدة سنوات والتر فلزنشتاين النمساوي المولد الالماني الجنسية في مسارح بازل وزيوريخ وكولونيا وبرلين بسويسرا وألمانيا ، حتى وصل إلى مكانته كمدير لمسرح كوميك أوبرا برلين الشرقية .

إذ بينما أقام فلزنشتاين فكرة المسرح الموسيقي على نظرية فكرية استهدفت إشراك أغان لم تفقد الطابع الدرامي لها ، والموازي للطابع الدرامي النثري ، كما استهدفت إكساب الحوار الدرامي تطريباً لا هو باللحن ولا هو بالنثر ، والظهور بشكل مستحدث جديد حقاً ، لا هو بفن الأوبرا ، ولا هو بمسرح الأوبريت أو مسرح الفودفيل الموسيقي الخفيف، ويضع فلزنشتاين في حساباته استعمال مواصفات الكاتب الالماني برتولت برخت في الدراما والنثر بمعاييره الصعبة المكروهة، في الأوبرا والغناء، مستهدفاً إعادة الحوار والدراما والتمثيل بكل ما حوته هذه العناصر من أصالة إلى المسرحية الموسيقية التي أبدعها، وفي لحظات معينة فقط

حتى لا يفقد العمل الأدبي توازنه ، ومستعيناً في هذا التحقيق بالكيان التاريخي والفلسفي والجمالي لتحقيق الاعتراف بصراعات الإنسان الماثل على المسرح ممثلاً كان أم مغنياً ، وفي تفهم للفعل ورد الفعل ، والحدث وعكس الحدث ، والصراع والتضاد ، والتطور الدرامي بكل صنوفه ، ونمو وتطور الانفعالات وغير ذلك من القواعد الدرامية الفنية ، متمشياً في ذلك مع قول الكاتب الدرامي المعاصر الأمريكي آرثر ميللر: «إن الإنسان مخلوق يتقبل المفاجأة، وهو حساس دائماً ومرهف الحس ناحية هذه المفاجآت » . ومهتماً بالمؤلفات والمترجمات ، ثم الفروق التطبيقية بينهما حواراً وأماكن موسيقية ووقفات غنائية ومشاكل منظرية الأحداث ، مبرزاً الوقفات والصمتات والسكتات في مسرحه الموسيقي في بدايات ونهايات الموسيقى ، وانطلاقات واختفاءات الحوار ، وفترات الصمت عند هذه وتلك ، أو كما نفسر كلمات فلزنشتاين وهو يصف مسرحه بأنه « مسرح الواجبات الإنسانية » ، هادفاً أن يجتاز هذا النوع المستحدث مراحل « أوبرا المطبخ » ليقدم لجماهيره الضحكات الباسمة التي تجدد حياة الناس من خلال المسرح ، ممتزجاً بالموسيقى ، في أحداث عادية ملموسة ، أو كما يذكر « أننا في القرن العشرين يجب أن نضع في الاعتبار أن النصف الثاني من قرننا الذي نعيش فيه يحقق رغبة الملايين من المشاهدين في كل مكان في الاستمتاع بالترفيه . لأن الترفيه بإمكانه ـ من خلال تيار له أساس فكري ـ أن يعثر على كثير من الباحثين عن الرغبة في التسلية من بين جماهير اليوم ، نتيجة للحالة النفسية والاجتماعية والسياسية التي نعيشها » . على هذا الأساس يرى فلزنشتاين أن المسرح الموسيقي يمكن أن يكون هو المسرح الترفيهي الناجع في العصر الحديث . وبينما يحدث كل ذلك.

فماذا فعل التيار العربي الناقل؟ لا شيء من الأساسيات الفكرية . . هرج ومرج ، خلط للأنواع الفنية من رقص وغناء، واقحام بلا مبرر، وفي أعظم المواقف الدرامية . مزيج شاذ من الطعام الفني أشبه باسكتشات صالات الرقص القديمة . ومع استمرار ما أسماه العالم العربي (المسرح الشامل)، خاصة في المسارح الخاصة

والأهلية ، فإنه ـ وعبر سنوات مضت ـ لم يستطع أن يقدم من خلاله شكلاً أدبياً درامياً له مدلولاته وفوائده . وهو ما لا نستطيع اليوم أيضاً أن نصفه بالشكل المستحدث النافع ، لأنه ظل خاوي الوفاض من كل نفع بعيداً عن الأصالة والجدية ، والفنية والقاعدة الراسخة .

من هذا أرى ـ وفي غير تشاؤم ـ مستقبلاً غير محدد المعالم أمام أدبنا الدرامي ـ ما لم تقم هيئة علمية أو جامعة الأقطار العربية بدراسة واعية لمشاكل أدبنا الدرامي العربي ، مستهدفة العلمية طريقاً للتطوير . . لوضع مشاكل المستقبل على مائدة البحث والنقاش ، أسوة بمعهد (أبحاث الجماهير) ، الذي أنشأته حكومة النمسا لأمثال هذه المشاكل الحيوية في طريق الأدب الدرامي بصفة خاصة ، والأدب المعاصر بصفة عامة .



• طريق البطل الدّرامي من اسكيلوس إلى ميللر

تهتم هذه الدراسة بالعلاقات المميزة للبطل « الدرامي » لأنها لا تستطيع داخل المسافة المحددة لها أن تدخل الى التفصيل . لكنها تحاول أن تقف لحظات أمام الأهم فالمهم ، تعقد المقارنات حتى ولو بعدت المسافات الزمنية ، من أجل البحث عن عناصر متشابهة بين جانب وآخر ، أو بين عصر وعصر . كل النماذج الانسانية تصعد على خشبة المسرح ، الرجل والمرأة والشاب والعجوز والشحاذ والملك ، والمريض وصاحب الصحة الجيدة ، العامل والفلاح والمثقف . وعلى طريق (الدراما) لا نجد قواعد اجتماعية أو عضوية تصل بأحدهم أو ببعضهم الى البطولة الدرامية ، إنما تستطيع الشخصية مهما كانت وظيفتها في الحياة أو كان جنسها، أن تحدد هذه « الدرامية » . وهذه لا تتحقق إلا بوجود مصارع امامها يحمل إحدى كفتي الصراع . وهو بسلوكه العنيد هذا يبعث بالحياة الى « الدراما » ، أو هو يعلن عن خطة كفاح مناسبة ، تقدم « للدراما » انساناً يحمل الصراع ، وتاريخاً يكشف عن سلوك للمسرحية .

والانسان منذ التاريخ المسرحي متجسد في (الشخصية المسرحية) فإذا كانت الشخصيات مثيرة والأحداث جامدة أو مملة ، هدد ذلك نجاح « الدراما » . وهو نفس ما يحدث إذا كانت قصة « الدراما » موفقة الى جانب اهتزاز أو عدم تكامل بقية عناصر العرض المسرحي والشخصية تصبح مثيرة إذا كانت ذات طبيعة خاصة أو شاذة أو غريبة أو غارقة في أحد أشكال الحياة الدنيا ، أو هي أحد النماذج في المجتمع ، أو كانت حاملة لفكر الكاتب « الدرامي » تنوب عنه وعن لسانه ، أو كانت استرجاعاً لشخصية تاريخية لها شأنها وجلالها. إلا أن ذلك لا يعطي لنا الحق في

أن نعتبر هذه الإثارة جواز مرور للفظ وعظمة البطل « الدرامي » ، رغم اختلاف كثير من الباحثين في تحديد الامور تحديداً واضحاً جلياً . لأن البطل « الدرامي » العصري في حياتنا هذه لا بد وأن تلمس شخصيته عناصر الحرب، حتى لو كانت حرباً ضد تصرفات مجتمع أو سلوك أفراد . كما أن النشاط « الدرامي » هو أحد عناصر شخصية البطل « الدرامي » أيضاً .

ولا تعني هذه النظرية تحميل البطل « الدرامي » بالثورة المستمرة أو العواصف الزائدة المتواصلة . ذلك لأن التوازن « الدرامي » في شخصيته يجعل له ميزة أخرى تتوافر في ضرورة تحميل شخصيته الاستكانة البعيدة عن السلبية ، وبمعنى أصح فإن رجاحة عقله ـ إن وجدت ـ تجعل منه قوة دفاع عظيمة تصبح « درامية » في المأسويات وشحنات ضحك في « الكوميديات » .

إن البطل الدرامي في العصر القديم كان قائداً أو محاربا حسب عالم الأساطير ، وحتى لو كان شخصاً يعاني كما عانى بروميثيوس المقيد . ولقد نقلت القصة من الدراما تعبير البطولة ، لكنها جعلت ابطالها يختلفون عن الابطال الدراميين ، اذ جعلتهم نقطة الارتكاز ومحور الدائرة . . بطل تلف حوله كل شخصيات القصة أو الرواية الطويلة . وهي بطولة مساحية تختلف عن البطولة في الدراما على وجه التأكيد ، لأنها لا تستعمل عناصر البطولة الخارقة أو المرتكزة على الاساطير القديمة .

البطل الدرامي يمكن أن يصبح اسمه عنواناً للدراما ، وأحياناً لا يكون . وفي الحالة الثانية يكون دوره كبيراً بالمسرحية ، أو يمكن أن يكون دوراً عادياً (فعطيل) بطل درامي بمعنى كلمة البطولة ، اسم للدراما ، كل يدور حوله ، ومع ذلك فهو الضحية الاولى في دراما شيكسبير الخالدة . وهو كشخصية لا يتمتع بهذا النشاط الذي يتجسد في شخصية ياجو ، كما أن دوره يقصر كثيراً عن ياجو . وليس ما نذكره قاعدة يمكن أن تحدد الملامح للبطولة الدرامية ودورها . اذ نرى الأمر

يختلف عند الفرنسي موليير . فطرطوف هو الآخر اسم دراما ، لكن الاحداث تدور من خلال شخصية أورجون . وعلى هذا يمكن أن نقول أن البطل الدرامي يحمل في الغالب الكثير من حمل الاحداث أو يكون قريباً منها على الدوام ، ولو كانت بفعل غيره من الشخصيات . كما أن البطل الدرامي هو ما تكون شخصيته قاطعة وآراؤه مقررة تعكس كثيراً من القدرة ومن إثارة الصراعات ، حيث يُخضع الاحداث للتأقلم .

والشخصية المسرحية تكون عادة من صنع الكاتب ، تخرج من مخيلته ، محدداً لها أفعالها وسلوكها . فشخصية (كريون) تتواجد في ثلاث درامات عند سوفوكليس ، ومع ذلك فهي مختلفة - رغم وجودها الواحد - في الدرامات الثلاث . (وهيلينا) البطلة اليونانية نجدها شخصية ثانوية عند (يوريبيديس) في دراما (نساء طروادة) . وخيال الكاتب الدرامي هو المحدد الاول والاخير ، في غير اهتمام بتاريخ أو درامة سابقة . وجان دارك التي ماتت وهي تحمل الشعلة ، يجعلها (شيللر) تموت وهي تحمل في يدها اليمنى العلم .

إلا أننا نرى أن أفعال الابطال الدراميين عادة ما تكون غريبة غرابة بنائهم الدرامي . وعلى هذا تكون بطولتهم غير مكررة أو تحمل أحد معاني الالتقاء أو الانسجام . يوريبيديس يحضر بأخيل البطل اليوناني الى أوليس ليضعه وجها لوجه أمام افجينا ضحية حرب طروادة وتصبح هذه المواجهة احدى عناصر (البطولة الدرامية) . هذا بينما يرى (كورني) أن البطولة لبطله الدرامي (رودريجو) تكمن في الشرف ، وهو يجعله يقتل دون دييجو والد حبيبته شيمن خلف كواليس المسرح ، ثم يقدم نفسه (في بطولة أيضاً) لحبيبته طالباً قصاصها .

وفي طريق غرابة البطل الدرامي ، نجد ممثلي شيكسبير يحسنون المبارزة بالسيف ، إلا أن بطله الدرامي مكبث يهلع للدم الاحمر على السيف . وكل ذلك يُصعّب من عمل الكاتب الدرامي لأنه لا يستطيع أن يحدد أو يجد دلالات يمكن أن تقوده الى تصور البطولة الدارمية . لأننا لا نستطيع حقيقة أن نتبين في وضوح حدود

البطولة في (سيد البنائين) لأننا نعجز عن فهم سلوك سولنس البطل في افلاسه أو في اصراره على تكملة البناء لبرجه ، الذي يصعد اليه ـ مرة اخرى ـ من خلف كواليس خشبة المسرح.

البطل الدرامي بروميثيوس من اقدم الابطال الدراميين في التاريخ المسرحي (بروميثيوس مقيداً لاسكيلوس) . وهو يكوّن بطولته من خضوعه لهرمز خادم الآله زيوس ، ومن معاناته في تحمله لرفع الحجر كلما سقط الى أسفل حتى لا ينفضح السر . وعلى هذا تصبح البطولة عنده معادلة للبطولة الخارقة ، ويصبح هو في مصاف الشهداء والقديسين . وفي المسرح نجد شخصيات شبيهة لبروميثيوس الشهيد مثل افجينا في (افجينا في أوليس) ، وبوليكت عند كورني ، وفرناندو عند الأسباني كالدرون.

إلا أننا لا نرى في أبطال كالدرون البطولة المتعارف عليها ، حتى رغم درامات الشهداء التي صحبتها ومات فيها أكثر ابطاله المسرحيين . ذلك لأن شخصياته تصبح لها مزية الأفضلية والتفوق . ونفس النظرة نحلل بها موقف جان دارك عند برناردشو التي تصبح بطلة متفوقة تتألم من حرق جسدها ، حتى لو لقبت بالقديسة جان دارك .

والملحمية تساعد على تصوير البطل الدرامي . هكذا رسم اسكيلوس بطله بروميثيوس الذي أوصل زيوس الى الحكم ، حتى إذا ما تمكن الأخير من العرش انقلب ضد صاحبه محملاً إياه كثيراً من العذاب الدرامي التراجيدي . لكن بروميثيوس يسرق النار من الأولمب وينزل بها إلى الارض معلماً الناس المعرفة والعلوم . وبالنظرة الكلاسية يعتبر البطل (بروميثيوس) مكافحاً اخلاقياً من أجل نظام الكون أو العالم . وهي نفس النظرة عند أوديب سوفوكليس في محاولته القضاء على طاعون طيبة ،وباحثاًعن حقيقة أخلاقيات الكون حتى يسير بقدميه إلى الهلاك الأخير فاقداً نور عينيه . إن عظمة أوديب تتجلى في اصراره على التصدي لكشف

لحقيقة، وهو الملك المنتصر على تنين المدينة الهائل . كما أن انتيجونا تعرف تماماً وامر الملك ، لكنها مع ذلك تضع حياتها أمام حدث دفن الجثة لتؤكد القانون الأخلاقي في البطولة الدرامية اليونانية .

والشخصية المسرحية - حتى لو تكررت - تتغير أو تتبدل كلما تغير الخالق والمبدع الفكري . والقضاء والقدر يسيطر على الشخصيات الدرامية اليونانية عند (اسكيلـوس) و (سوفـوكليس) و(يوريبيدس) . إلا أننـا نرى أن (الكترا) و(أورست) متشابهان عند الأول والثاني ، ومختلفان عند الثالث . فهما كشقيقة وشقيق عند (يوريبيدس) أكثر وعياً وأدق حرصاً . وهـو العمـق في تراجيديات (يوريبيدس) أعظم الشعـراء الثلاثة. وهما يتضـادان في الافكار نتيجة تفكير الشخصية في حرية حررتها وأبعدتها عن قاموس القدر البحت . وما يضع أيدينا على موجة التفكير الجريء والفعل الأكثر قوة ، وانطلاق الانسان والبطل الدرامي الى آفاق التفكير الحر . إن (ميديا) حينما يهجرها (جاسون) تفكر وتنفذ خطة انتقامها ، وباحكام شديد ، وحين تسقط (ميديا) في النهاية فإنها تُعلي في الوقت ذاته من قيمة هذا السقوط الذي يرتفع درامياً إلى أعلى درجات الانتصار .

إن الابطال الدراميين عنـد اليونـان يحملـون نهـايات تراجيدية تختتم بها مسرحياتهم ، وهو ما يطلق عليه «هيجـل» (النهاية التراجيدية) . إلا أن النظريين الدراميين يتعارضون مع هذه التسمية ، ومع حقيقة جرم أو وضـوح جرم هؤلاء الأبطال . لقـد سرق برومثيوس النـار من السماء ، كما قتـل (أوديب) أباه (لايوس) دون أو يعرف أنه أباه . إلا أن هذه الجرائم تعتبر في أحداث الدارما جرائم من الدرجة الثانية ، فليس لها الثقل الأكبر في دراماتها . ويرى الدراميون أن سوء اللبس هذا يمجد الأبطال في الوقت نفسه لأنه يخبىء أفعالهم الشريرة وهو ما لا يعيق الشخصية عن الارتفاع نحو المجد الدرامي . فإذا ما واجه الواحد منهم الحب مثل (ميديا) أو الكراهية مثل (ميديا) مرة أخرى ارتفعت بطولته الدرامية إلى أعلى عليين . لكن ماذا بقي بعد المسرح اليوناني ؟

في الطريق إلى عصر النهضة ، نجد البطل الدارمي متغير الملامح ، فهو في

العصر الذهبي للدراما الاسبانية ـ التي كان لها الفضل في عصر النهضة الانجليزية ـ يتقيد بتعبير (الشرف) . هذا التعبير الذي مثل هرماً عظيم البناء والتحقيق في المجتمع الأسباني وقتذاك ودرامات (لوب دي فيجا) و (كالدرون) الدليل على ذلك (نجمة سفيللا ، حلم الحياة ، فوينتي افيخونا) . حيث يدفع الأب بابنه الى السجن تحقيقاً لكلمة شريفة وسلوك كريم . وتثور قرية بطلة من أجل الحقيقة . إلا أن الموقف يختلف في الكوميديات عنه في التراجيديات . إن الكوميديا تحمل معاناة الحب والمحبين ، وتفسح لهم المسافة الدرامية الواسعة ، خاصة فيما يتعلق بشرف المرأة التي كان يحسب لها ألف حساب وحساب ، حتى لا تستل السيوف من مخادعها . وهو ما نراه واضحاً عند لوب دي فيجا (كلب الجنايني) وعند (موريتو) (دونا ديانا) ، وفي كوميديا كالدرون (الشبح الظريف) . وتتشابه الكلاسيكيات الفرنسية إلى حد كبير مع الموقف الاسباني من الأبطال الدارميين . وما دراما (السيد) لكورني إلا موقفاً اسبانياً أخلاقياً بعينه . إلا أن ابطال كورني قد نحوا بعد ذلك إلى اعلاء الوطن والشعب بعد الشرف . وهو في هذا يستعير من العصر الروماني كثيراً من عناصر ونماذج البطولة القاسية مستعيراً من (سنا) و(هوراتيوس) و (بومبيوس) وغيرهم . ويظل الالتزام احد مميزات البطل الدرامي في الكلاسيكيات الفرنسية . . التزام الكلمة ووعود الانتقام وإعادة الشرف ومسح الإهانة . ويقابل كل هذا وذاك الحب والغرام وعالم الاحاسيس والمشاعر ، التي لا يعيرها البطل اهتماماً في حكمه النهائي ، خاصة عند كورني . حيث تصل الدراما وأبطالها إلى ما يشبه المحكمة . متهم ورجل اتهام وصاحبه . يقدم في نهايتها البطل الدرامي نفسه للقصاص .

ويصل الأمر إلى النقيض عند (موليير) ، حيث تخمد إلى حد كبير بذرة الحب عند زميليه التراجيديين (كورني) و (راسين) . فشخصية ألسست في (كاره البشر) تعزف عن الحب مخلفة إياه خلف ظهرها في غير أسى . ونفس الموقف عند (بريفيس) . ويصل الحب بدون جوان إلى الجحيم . والبخيل

أرباجـون يغرق بين ابنته. وحبيبها وبين ابنه وحبيبته. وطرطـوف موليير يصبـح أكثر شراسة من نيرون . وكل هذه شخصيات تحمـل المصائـب في التـراجيديات والمشاكل المعقدة في الكوميديات . وموليير ـ من خلال الضحك ـ يحـاول الغـاء الحياة الطبيعية لشخصياته ، وعلى رأي المثل الفـرنسي « إن الضحـك يقتـل » . وأبطال الكوميديا ينتقلون بين البرجوازي النبيل أو الفلاح النبيل وبين البخيل .

ونرى (راسين) يعيد عالم (يوريبيدس) ، خالياً من الشكل الأسطوري والإلهي . معتمداً على انسانية شخصياته ومرتكزاً على آدميتهـا . (فأندروماك) تحب (فيروس) وتلاحقـه ، بينما هو يحـب واحـدة أخـرى . ويتضـح الشـكل الانساني أكثر منه في درامات اليونان القديمة ، خاصة عندما نرى أن (هرميون) هي الأخرى تحب (فيروس) ، والتي تستغل (أورست) في انتقامها . وكل هذه العلاقات ترتبط بالشرف حتى وإن ظهرت في صورة الانتقام أو الأخذ بالثأر . وما لمحات الحب والرغبة إلا غرائز انسانية طبيعية ، وما الغيرة والسادية في الحب إلا تعبيراً درامي صادق يفصح عن دور الانسـان ودور البطـل الدرامـي في مراحـل تطوره . إن التكنيك المسرحـي يلعـب دوراً كبـيراً في اطـلال الشـخصيات على الجمهور ، لأن هذه الغرائز الملونة تحتاج إلى إضاءة تشبه قوس قزح فاتحة كشافاتها للعديد من الألوان الساخنة التي تعكس حرارة الحب والغيرة ومتابعة المحبين .

البطل «الشيكسبيري»

يكاد المسرح الشيكسبيري يخرج علينا بأبطال يحملون طابعاً خاصـاً يحـدد البطولة الدرامية لديهم ، ويرسُم لهم على طريق تاريخ المسرح جيداً . وبينما اهتم البطل اليوناني بأن يحمل سمات القدرية ونصف الألوهية ، والاسباني والفرنسي بأحمال البطولة والشرف والحب والغرام ، نرى شيكسبير يلجـأ إلى تحميل أبطالـه الدراميين (السؤال الاعظم) . . أكائن أنا أم غير كائن . . تلك هي المسألة (من دراما هملت) . وتعمد درامات الملوك عنده لوضع السؤال الأعظم ثم الرد عليه بما

يناسبه بألسنة شخصيات أبطالها المحركين لأحداث دراماتهم .

إلا أنه من الملاحظ أن هؤلاء الابطال الشيكسبيريين تتعلق حياتهم بمضامين السؤال الاول الذي عادة ما يحوم حوله البطل للرد عليه . وهذه الحياة ترتبط بالجوع والنهم (دوق جلوستر في ريتشارد الثالث ومكبث في دراما مكبث) . أو في الاستماتة للمحافظة على عرش أو جاه أو سلطان (ياجو في عطيل) . ويعمد الفن الشيكسبيري إلى ربط الصراع والتضاد ربطاً متناسقاً مع السؤال الأعظم . فنرى الطاغي في السؤال قوياً عنيفاً في غير حق ، ويلبس الضعف والهوان الشخصيات صاحبة الحق (آنـا ريتشارد الثالث) . ثم يترك الصراع ليرفع من قيمة المتكبر والضعيف على السواء درامياً بما يضع الدراما نفسها على المستوى العظيم .

ولقد اطلق المحللون للعصر الشيكسبيري وأدبه لفظ (الميكافيليين) على نماذج الشخصيات غير السوية في عصر النهضة . وسرت هذه التسمية أيضاً على بعض الشخصيات المشابهة عند توماس كيد وكريستوفر مارلو زملاء ومعاصري شيكسبير (هيرونيمو في التراجيديا الاسبانية ، باربـاس في يهود مالطة) . وهي نظرة تتوافق مع رأي (ميكافيللي) نفسه من ضرورة التفريق بين الشخصيات سلوكاً وتصرفات ، على اعتبار أن الحكم والسلطة يجب أن تمسك بها يد قوية مرواغة . وهو ما نجده عند شيكسبير في ريتشارد الثاني وهنري السادس أيضاً حيث تعتبر شخصياته الوصول إلى غاياتها وأغراضها وأحلامها طبيعة القانون في الحياة . ريتشارد الثالث أمام جثمان (هنريك) وقبل مواراة التراب عليه يطلب يد ارملته آنـا، كلوديوس الملك الظالم في هملت يسرق زوجة اخيه ولم يبرد طعام موائد الحزن ، اذ يصبح في ناظرينا اقرب إلى زير النساء منه إلى ملك الدانمرك . وهم كشخصيات مسرحية يستعملون ذكاء ودهاء المذهب الميكافيللي. وعطيل بطيبة قلبه ، تنقلب الآية والصفة الجيدة في عيني مساعده ياجو إلى عباطة وغباء . و (مكبث) يفقد وعيه في مشهد الساحرات. ومع وجود هذين النوعين من أبطال شيكسبير ، فإن نوعاً ثالثاً ـ قليل الحجم السلوكي ـ يظل موجوداً داخل كيان

الدرامات ، وهي نماذج العصر الاليزابيثي الخيِّرة ، حتى وإن ربطتها صلة القرابة بأبطال الدراما . ومن هذه الشخصيات كاسيو في عطيل ، وأنجلو في دقة بدقة ، واكتافيوس في انطونيوس وكليوباترا، وجون في (لجاج في غير طائل) ، والعجوز (يورك) في هنري السادس .

وطالما دخلنا عالم أبطال الشكسبيريات ، فإنه تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من شخصياته تحمل علامة (الضحية) رغماً عنها . وهي تضطر لذلك نتيجة تغلب غريزة من غرائزها أو حملها وجهة نظر معينة تثبت فيها إنسانيتها أو حريتها . فمعاناة الحب نجدها في روميو وجولييت وانطونيوس وكليوباترا معاً، والغيرة تقضي على شخصياته : عطيل ، كلوديوس، ليونتس.

والتعصب الأعمى يطيح بالملك لير وتيمون . وهي كلها امتدادات للسؤال الأعظم ، فحب روميو وجولييت لا يعوق حب الاسرتين أو موت تيبالت ، لكنه يعظم ويخلد في لقاء يجمع المحبين في قبر أبدي . كما أن حب انطونيوس وكليوباترا يقيم التوازن الحقيقي بين كبيرين في امبراطورية عالمية .

إن درامات شكسبير التراجيدية تفرض بسؤالها الأعظم الانتحار أو التخلص من الحياة هرباً ، أو العمل بالحدث هروباً من معاناة النفس البشرية .

إلا أن كوميديات شكسبير تختلف إلى حد كبير في سؤالها الأعظم . لأنها لا تحمل هذا العبء الدرامي المثقل بالجراح وجرائم ومكائد القصور وحروب الوردتين البيضاء والحمراء وصراع العروش . إن الكوميديات تصور أبطالها وكأن ما ينقض عليهم قدر لا بد منه ، لكنه قدر بعيد كل البعد عن القدر اليوناني القديم . إنني أسميه (القسمة والنصيب) . وهو حكم ينتاب الشخصية المسرحية في الكوميديا ، لكن الشخصية تستطيع أن تحمله أو تنوء به ، وهو ما يفرقه عن قدر اليونان . لأن قدر كوميديات شكسبير عندما يفشل محب في الحصول على حبيبته ـ وغالباً ما يصل اليها عبر النهاية السعيدة المتفشية في كوميديات شكسبير ـ لا يمكن

معادلتها أو وضعها على قياس واحد مع فقدان أوديب لبصره أو خروجه من خشبة المسرح يتكىء على عصاه جاراً أذيال خيبته وقدره الذي لا يستطيع أن يحول بينه وبين التحقيق ، حتى ولو هرب بعد سماعه نبوءة (دلفي) القدرية القاسية . فتاجر البندقية تحل مشكلته أمام حكمة وذكاء (بورشيا) . وروزاليندا في حلم منتصف ليلة صيف تهرب من حكم الحاكم عليها لتجرب حباً جديداً في كل ما ارتضته لحياتها وقلبها في غابة (آردنز) .

و (فيولا) في الليلة الثانية عشرة تنجو من غرق السفينة ، وتصل الى شاطىء إيبيريا لتلبس ملابس الرجال محققة مغامراتها الظريفة ، وكاترين في ترويض النمرة تخيف الرجال ، حتى إذا ما قدِم بتريشيو ارتعدت بين يديه ، وينتهي الامر بحملها على جواده لتعاني هي الاخرى من الحب على الطريقة الكوميدية .

إن شكسبير يجعل شخصياته الكوميدية تستلذ احداثها وتغرم بها. وشخصية (بُكْ) في حلم منتصف ليلة صيف أعظم دليل على ذلك . وعلى هذا فنحن نرى أن مسرح شكسبير مسرح فيه كل الألوان المتفتحة ، تماماً كمسرح الحياة . ولقد نحا بعض المحللين لمسرحه إلى الغاء صفة البطل الدرامي عن أبطاله ، على اعتبار أن الشخصية تنحاز إلى الجانب الانساني أكثر من انحيازها لخطوط وعلاقات درامية وهندسية في التصميم .

فحتى شخصياته القصيرة سرعان ما تصل إلى علامات البطولة وخصائصها فور وصولها إلى خشبة المسرح . فما سر ذلك يا ترى ؟ إن ذلك يكمن في تناسق إنسانه مع أحداثه . وهو ما نجده كثيراً مفتقداً عند كتاب عظام .

البطل «الرومانتيكي»

عرفنا في البطل الكلاسيكي الطغيان والاستبدادية والتحكم . إلا أن عصر النهضة الاوروبي ـ من خلال فلسفته وعلومها ـ يضع الانسان بحريته في مواجهة

الاستبداد والطغيان ، في اقتراب إلى الشعب . ثم جاءت الثورة الفرنسية بأبطال جدد من الثوريين وقواد حركات الشعوب ورواد التحرر . من بين الشخصيات الرومانتيكية نجد (دوق ألبا في اجمونت لجوته ، بوريس جودونوف عند بوشكين ، هرناني عند فيكتور هوجو ، اللصوص عند شيللر) .

حوت الدرامات الرومانتيكية شخصيات البطل المغامر المقدام ، مثل دون قيصر دي بازان صديق روى بلاس ، سنكيفيا ديدير بطل ماريون ديلورم ، وديمتري المقنع في بوريس جودونوف.

من الطبيعي أنه لم يكن من السهولة بمكان على الرومانتيكيين وحركة الثوريين الفرنسيين اثبات الحرية على خشبة المسرح .

لكن حالات الحب في الدرامات ، ومناقشات الشخصيات في السياسة والحياة والمجتمع ، وسحر الآداب الرومانتيكية ، والجو الرومانسي القادم اثر كلاسيكية احتلت خشبات المسارح وقتاً طويلاً ، ساعد على الاحساس بشكل وتفسير للدراما والمسرح ، طعمه لذيذ ويستهوي مشاعر الناس وأحاسيسهم وإن امتلأ بعناصر الإيهام والفخامة اللفظية وأبهة الشكل والمنظرية .

ويتضح من البحث خلف الدراميين لهذه الحقبة أن شيللر لجأ كثيراً إلى التاريخ ، بعد أن أصبح مذعوراً من صلابة الثورة الفرنسية المجاورة .

والبطل الدرامي الرومانتيكي يحتاج إلى وقت طويل في زمن الدراما للوصول إلى درجة البطولة الثورية . وهذا الوقت ملأته الدرامات بالخطب والعبارات الرنانة والأقوال . وهو ما كان عامل إضعاف للدراما نفسها . وأدى ذلك إلى ضعف الحديث المتماسك المكثف ، وإلى ورود حياة البطل الخاصة على المسرح ، وحمايته من الأعداء أو المتربصين به ، وهو ما يعلي بصفة عامة من دور البطل الدرامي ، حتى ولو لم يكن صالحاً صلاحية درامية خالصة .

ويسير فكتور هوجو في خط مغاير لشيللر . اذ نراه يهرب من التاريخ وأحداثه . وما التاريخ إلا إطار شكلي في دراماته يزخرف به أحداثه الرئيسية . وأبطال الرومانتيكية يتمتعون بالروح الشعرية ، وبالثأر ، وبالخبث والدهاء ، وبالجرأة والمغامرة . وروي بلاس يمثل - في رأي هوجو - شاعر الشعب وحلمه العذب وفارسه الجريء .

إلا أن الرومانتيكية - رغم مساوئها الدرامية المكتشفة حديثاً - يرجع اليها الفضل في ابعاد الشبح الصوفي والإلهي عن الشخصيات المسرحية لديها . وهو ما اتفقت فيه مع (هيجل) في نظرته الدرامية . ولا يعني ذلك أن هذا النوع من الروحية قد اختفى من خشبة المسرح ، لأنه سرعان ما عاد على يد هاوبتمان ، سارتر ، جان جيرودو ، جان أنوي .

لقد احتلت الحكاية الرومانسية سنوات طويلة مستغلة الدرامات الكوميدية . إلا أنه من الملاحظ أن الدرامات الجادة ازدادت في اطراد بعد عصر النهضة . ثم دخلت نوعيات الميلودراما العاصمة الفرنسية باريس ، واستطاع الجو الثوري أن يرفض إلى حد كبير أرستقراطية شخصيات المسرح ، وأن يقيم الشخصية من خلال تصرفاتها واحداثها الفعلية حقيقة .

البطل الحديث

يحدد المؤرخون شكل الحياة الرومانتيكية واكتمالها بما بين سنتي 1789 م ، 1849 م . ومن المعروف أن الرومانتيكية والواقعية قد سارتا فترة إلى جانب بعضهما البعض كمذهبين أدبيين وفنيين . وبينما ينتاب الأول الانهيار ، يقوى الثاني ويشتد عوده في العصر الحديث ، بسبب اكتمال حياة الشعوب ودخولها مراحل تطور اقتصادي وتعليمي وثقافي واجتماعي .

ثم يبرز التيار الرأسمالي . وهو ما يساعد على السخرية والتهكم بالبطل

الرومانتيكي ، ويرمي في نفس الوقت كُتاب الدراما في العالم بأزمة بعد وقوفهم في حالة تجمد بحثاً عن تصور للبطل الدارمي الحديث . وكيف يمكن إقامة علاقة بين الواقع والتصور ، أو يمكن تخيل حجم وشكل وملامح البطولة الحديثة ؟ . ويفتح إبسن على رومانتيكية النرويج في أعماله المبكرة ، ثم يجرب في كثير من المذاهب الفنية في بيرجنت وعدو الشعب والبطة البرية وهيدا جابلر وغيرها . إن بيرجنت شخصية طائرة تطلب الحق ولا تتحمل مسؤولية العدالة الاخلاقية . وهو أناني تُسقطه انانيته من حجم البطولة الدرامية . ودكتور ستوكمان في (عدو الشعب) أناني هو الآخر .. لكن انانيته مفيدة ومسخَّرة لخدمة الانسانية والناس . ومع ذلك يبقى بطلاً تراجيكوميديا . ويظل إبسن - في العصر الحديث - أول الداعين إلى عرض المشاكل والقضايا ، بغير التزام الكاتب لإيجاد أو عرض الحلول لها . وهكذا قدم جريجرز وويرل في البطة البرية . وهكذا نرى أيضاً أن إبسن يختار أبطاله الدارميين الذين يكتشفون موقعهم وموقع ناسهم وطبقاتهم . كما يكتشفون مع ذلك منطق الحياة المعكوس الكاذب على طول الخط . ولهذا فإن الاخلاقيات بسيطرتها تقضي وتجبر البطل الدرامي على الوصول إلى ذروة التراجيديا في كل درامات إبسن ، وحالة رفضه للتنازلات . لأن أحد طرق التنازل يكمن في عدم الاخلاص وفي الرياء . وهو ما يصعب قبوله على أبطال إبسن ، وأغلبهم فنان أو خالق فني. فبطل (ايولف الصغير) كاتب، وبطل (عندما يبعث أمواتنا) نحات تماثيل ، وبطل (جون جابرييل بوركمان) بناء . وهم كلهم شخصيات يختلفون مع الأبطال الكلاسيكيين أو أبطال شيكسبير الباحثين عن العروش والملكيات . واختلافهم هذا يكمن فيه افصاحهم عن بذور أخلاقيات أو بوادر اصلاح ويعطيهم درجة في التربية الاجتماعية الحديثة .

وتحتل شخصيات جورج برناردشو مكاناً بارزاً في طريق ابطال الدارما . فالكفاح الاخلاقي الصائب في (مهنة السيدة وارّن) ، وضرب الاقتصاد الاستعماري في (الميجور بربارا) إلى جانب فكر جماعة الفابيين التي انتمى اليها .

والحق عند شو يستخرجه من الحروب ومن القتل باعتبارهما مصدري الحروب الجديدة والجنايات في المستقبل . ويقدم في مواجهتهما السلام والشرف كعاملين مضادين يحملان فكره الاشتراكي النقدي . فإذا لم تقْدر شخصياته على اثبات نظرياته ، فلتحمل شخصيات أخرى المهمة في سلام وتجديد . إن شخصيات وأبطال مسرح برناردشو لا يرتكنون على نشاطاتهم ، بقدر ما يثقون في قدراتهم على تحقيق الافكار التي حمّلهم إياها. إنه يرى في هذه الشخصيات (الرجل فوق العادة) . . الشخصية المراقبة والمستكينة أيضاً . إن درامته (العودة إلى ماتوشالح ـ أطول درامات العالم) التي تخيل احداثها في المستقبل البعيد ، تقول إن الرجل فوق العادي لن يكون له دور البطل الدرامي مستقبلاً ، لأنه لا يستطيع أن يتعدى الاقتراب من المثالية ، شأنه شأن برجوني في (تلميذ الشيطان) . إن المحاولة في مسرحه تعتمد على المعاناة وتقترن بها في عناصر شتى ، مثل الاستاذ هجّنز في (بيجماليون) .

إن القديسة جان دارك عنده تتميز بطبيعة خاصة دون سائر بطلاته الدراميات . فهي غارقة في محاولات البطلة الكلاسيكية ، وتحتمي بالجو الرومانتيكي في بطولاتها وشجاعتهاوإقدامها .

ويجتمع شو مع إبسن في رؤية ، ملخصها أن البطل الدرامي يجب أن يكون على المستوى النفسي فوق مستوى البشر . إن هذه الرؤية مع تقدم العلوم الفلسفية وانتشارها واستعمال عباراتها بين الناس وشيوعها قد أفادت درامات هذه الرؤية وحازت اعجاب الجماهير . وهو ما أفاد منه استرنديرج في دراماته (رقصة الموت ، الأب ، الآنسة جوليا) ، وبيرانديللو في مسرحه وعلى الاخص في درامته (هنري الرابع) .

وبظهور المذهب الفرويدي (نسبة إلى فرويد) يدخل الامريكي (يوجين أونيل) طريقه الفلسفي من خلال شخصياته الحديثة في بدايات القرن العشرين ، وبعد الحرب العالمية الاولى . كما نستطيع أن نلمح علاقة واضحة بين اونيل وبين

تابعه الامريكي المعاصر تنيسي وليامز . إن كلا منهما يُغرق المُشاهد في تفكير عميق . كما لو كان يرى نفسه بدل الشخصية المسرحية . وهو ما تدلل عليه شخصيات اونيل في درامات (رحلة الليل الطويلة ، قدوم الرجل الثلجي ، الحداد يليق بالكترا) ، وشخصيات وليامز في درامات (عربة اسمها الرغبة ، أورفيوس هابطاً ، طائر الشباب الجميل) . لا تتوافق مع أحوالهم ومجتمعاتهم ، بل تتعارض معها بما يسبب لهم المعاناة النفسية القاتلة . ومع ذلك يظلون على موقفهم للنهاية .

من الطبيعي أن شكل البطل الدرامي الكلاسيكي أو الرومانتيكي أحياناً ما يصعد على خشبة أو درامات المسرح الحديث ، لكن وجودهم لا يظل بالثقل الماضي ، لأن شخصيات بطلة جديدة تتوسط الدرامات الحديثة لتحل مكانها الجديد ، ولتعكس نماذج من حياة العصر .

ويعتبر أنطون تشيكوف أحد المجددين في حياة البطل الدارمي بإدخاله الشخصيات الضعيفة لتحتل مكاناً بارزاً إلى جانب الابطال الدراميين ، وليصبحوا - من خلال ضعفهم هم أيضاً - ابطالاً للدرامات التشيكوفية .

وغالباً ما يقدم شخصيات تكون ضحايا لمجتمعهم أو لأثرياء أو لنظم هذه المجتمعات مركّزاً على انتظاره لشيء مجهول لا يعرفه وإنما يحس به لقلب الحياة رأساً على عقب . إن شخصياته لا حول لها ولا قوة ، جماعة بائسون قليلو الحيلة . . نوع من شخصيات حياتنا . إن القيمة في بحث تشيكوف تكمن في شخصيات ليس لها من قيمة ، لكنه يحاول أن يستخرج منها شكل التعبير الفني الصادق عن حقيقة (الحالة) التي تعيشها وتمر بها كل يوم وكل لحظة مسجلاً آمال الشقيقات الثلاث والخال فانيا وغيرهم . إن المحاولات في ابطاله تنقلب إلى استكانة وهدوء ورضاء .

إلا أن جوركي بجرأته وعلو صوت ابطاله يُغيّر من سكون شخصيات تشيكوف ، ويضع النقاط على الحروف . فاسكا في دراما (الحضيض) يناهض صاحب النزل كوستليوف وزوجته فاسيليسيا - رمز رأس المال والبرجوازية -

وتياتياراف في (البرجوازيون الصغار) لا يقـل عن شخصية فالستـاف الشهـيرة بمجونهـا وعبثهـا . إن المسرح الحـديث يضـع أبطالـه اليوم إلى جانـب بعضهـم البعض ، وهو ما خلق المسرح الجماعي ، وتوزيع العبء الدرامي على أكبر عدد من الأبطال. إن البطل الصغير قادر على أن يعكس الكثير مما في مجتمعه ، وأن يكون اشتراكه فعلياً ونافعاً ، حتى ولو كان خاسراً. والخسارة لا تحدث عند الصغير فقط ، بل عند الابطال الكبار أيضاً. إن ويلي لومان بطل (وفاة بائع جوال) للامريكي المعاصر أرثر ميللر يدلل على ذلك ، ويثبت سقوط البطل الدرامي العصري ضد احتكارات العمل وضد الشرف والتأمين على حياة الفرد. إن لومان لا يقدر اليوم أن يضمن لنفسه أو لأولاده الكبار لقمة العيش ، إنه يريد أن يحقق نفسه كفرد أولا ، ثم يحقق كيانه كعامل له حق العمل وحق الحياة والإحساس بها. . فرحها وآلامها.

فماذا يحدث له ؟ إنه يعجز عن هذا وذاك . وهو لهذا يكشف عن نفسه أمام قسوة مجتمعه وظلم ناسه . ويتركهم إلى غير رجعة ، مؤثراً تحقيق سقـوط البطـل التراجيدي المعاصر بأسلوب جديد .

الباب الثاني

عربيات



• هَل ثقَافتنَا العَربيَّة مَغلوطَة

منذ ستينيات القرن العشرين تحتل الثقافة العربية حيّزاً عريضاً في حياة الوطن العربي . ويتمثل هذا الحيز في القضايا التي طرحها الكتاب والأدباء والمثقفون العرب ، وكذلك في السياسات الثقافية التي تقدمت بها الأقطار العربية التي كانت قد تخلصت من شتى أشكال الاستعمار السياسي والعسكري الذي كبّل ثقافتها وطمس المعالم الأساسية والجوهرية فيها لفترات زمنية طويلة تربو أحياناً على القرن الواحد . ثم أيضاً في هذه الجهود التي تبذلها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

بعد عشرين عاماً على بدء هذه الجهود التي لا نشك في إخلاصها ـ إذا افترضنا حسن النية في العمل الثقافي الذي هو نفسه العمل الإنساني لصالح الإنسان العربي أياً كانت الرقعة الجغرافية التي يعين عليها ـ نكاد نصل إلى (حالة من الافلاس الثقافي العربي) . فما هي أسباب هذه النتائج التي وصلنا إليها على الساحة العربية هنا وهناك ؟ وأين إذن ثمرات هذه الجهود المبذولة لعشرين عاماً أو تزيد ، بما يشكل تضاداً بين الجهد والنتيجة ؟ أو بين النية الحسنة والمستخلصات الفعلية للثقافة العربية في عام 1981 م ، بل وفي نهايته .

وليس هناك من شك في أن الجهود التي بذلت على المحاور الرسمية الثلاث السابق الإشارة إليها ، أو هذه الجهود الأخرى التي بذلها أفراد وكتاب وفنانون بطرق فردية كانت تستهدف إقامة ثقافة عربية جديدة ، لا تختص بها دولة عربية أو

قطر عربي يمتاز على قطر آخر بقدم الثقافة فيه أو معرفة الأصالة ، بقـدر ما تكون السياسة الثقافية العربية ثقافة عامة شاملة ، تقدم كل ما هو متقـدم وواع ونافـع ومفيد للإنسان العربي والوطن العربي في كل مكان .

كما أننا نفترض حسن النية في كل ما قدمه الإخوة وزراء الثقافة العرب من مشروعات مدروسة في بلادهم حملوها معهم في مؤتمرهم المنعقد عام 1976 م في عمان (الأردن) أو في مؤتمرهـم عام 1979 م في طرابلس (الجماهـيرية العـربية الليبية الشعبية الاشتراكية) ، إذا ما اطّلعنا على التوصيات للمؤتمرين ، وهي كلها تشير إلى آمال ثقافية عريضة نحلم بها على أرض الواقع . وبقدر جمالها بقدر بُعد المسافة والشقة بيننا وبينها . كضرورة التعاون الثقافي ، وتقـريب هوّات الثقافة الملحوظة بين الأقطار العربية ، والنهوض بالثقافة العربية داخل الوطـن العربـي وخارجه .

« يجب على ثقافتنا العربية الـوطنية أن تكون مرتبطـة ارتباطـاً قوياً بانتمائنـا العضوي للوطن العربي الاسلامي ، ثم للعالم الأفريقي »[1] .

لكن . . أين نحن الآن من الآمال والأحلام ؟

ما هي الثقافة ؟

يكاد مضمون الثقافة ـ هذا الشعار الجيد البرّاق ـ يكاد يصبح في أيامنا هذه سلعة تجارية . أو يكاد هذا المضمون الرائع أن يفقد خصائصه التربوية والفنية من كثرة استعمالاته ، حتى تحول إلى (كليشيه) مضر حقاً بحياة الإنسـان في العصر الحديث ، وأداة غير موصّلة لتقـدم ترجـوه البشرية للإنسـان المعـاصر ، وهـو ما

1) المختار بن حمينا.

مجلة الثقافة العربية . العدد العاشر . السنة الثامنة . ذو الحجة ، المحرم1391 والموافق اكتوبر ، تشرين أول1981 م . (تأصيل ثقافي أم ثقافة جديدة ؟) ص . 130 ، 131 .

توصلت إليه الآراء ، بعد أن أصبح تعبير (الثقافة) على كل لسان ، صادق وكاذب ، أمين ومنافق ، مخلص وغير مخلص ، وهو ما دعا الكثير من الساسة ، بل والحكام والرؤساء إلى استغلال التعبير كمظلة واقية يخدعون بها شعوبهم وأناسهم ، راكبين موجة التقدم تارة ، وموجة الديمقراطية تارة أخرى .

وبالبساطة كل البساطة ، ودون لف أو دوران ، وبغير انتظار لعشرات السنوات ، واختصاراً للزمن ، واقتصاداً من التعبيرات اللولبية والخطط الجهنمية نلخص مضمون الثقافة فيما يلي . . إنها ـ من وجهة نظرنا ـ مجمل أهداف الإنسان تحقيقاً وتطبيقاً ، عبر وسائل الترقية والتقدم بما يتناسب مع طبيعته وظروفه وأحواله ومجتمعه بالفعل ورد الفعل ، وبما يتوافق مع ما ولّدته الطبيعة لدى الإنسان من عوامل جسمانية (فيزيكية Physical) وأخرى نفسية (Psychic) حسّاسة تستجيب للمؤثرات الروحية أو الخارقة للطبيعة . إضافة إلى طبيعة مجتمعه ذاته (بما فيها من نظم اجتماعية وعادات وقوىً فوق السطح وعلاقات أخرى) ، وحتى نقطة الوصول إلى الهدف الأسمى لهذا الإنسان في الحياة ، وباعتبار غير منقوص لطبيعة الممارسات الاجتماعية ومدى واقعيتها . هذا من ناحية المضمون النظري لتعبير (الثقافة) .

أما من ناحية المضمون العملي ، فإننا نراه يضم التعليم ، والتربية ، والعلوم ، والآداب ، والفنون . وعلى المساحة الواسعة العريضة لفكرة الثقافة تظهر تعبيرات ومهمات جادة مثل الثقافة المادية ، وثقافة الحياة ، وثقافة البيئة ، وثقافة المهنة ، والثقافة الواقعية ، والثقافة الإنسانية ، وثقافة الطبقات ، وثقافة الشعب ، وثقافة الجماهير ، وثقافة العالم ، وثقافة المكان أو ثقافة البقعة الجغرافية ، وثقافة العصر ، والثقافة النظرية .

أين موقعنا الثقافي ؟

تتمتع الأقطار العربية بالعقيدة الإسلامية الكبرى . هذه العقيدة السمحاء البعيدة عن المتناقضات والتشويهات التعبيرية . والقرآن الكريم هو شريعة المجتمع

في هذه الأقطار . نقولها بالوضوح كل الوضوح ، كنص أغلب الدساتير في نظم الحكم العربي ، لكن . . هل هناك اتصال حقيقي ثابت ومتأصل بين الثقافة العربية وبين القرآن الكريم ؟ لنفحص الأمر جيداً .

انطلق الدين الإسلامي ـ بعد العصر الجاهلي ـ حاملاً في طياته وتعاليمه ثقافة إسلامية ، كانت هي المنطلق الحقيقي لما وصل إليه الإسلام اليوم من انتشار عريض في أماكن كثيرة من العالم . ولا تزال أمامنا حتى اليوم الصور الناصعة والمقنعة لتعاليم الدين الحنيف ، فكم صورة من هذه الصور صعدت إلى السطح مجسمة أو مجسدة في فكرنا الثقافي العربي ؟ خاصة في وقت معاصر ، برى وتُجبرنا ظروفنا العربية على التمسك بالإسلام حتى ننتصر على أعدائه وأعداء الله .

« وإن في تاريخنا الإسلامي من المثل الكريمة ، ما لو أُحسن توجيه الشباب إليه لأتى االمعجزات . . . إن في الشباب ميلاً غريزياً إلى القصة ، يدفعه إلى التهام كل ما يقدّم إليه من طريقها . . . وقد رأيت الذين لا يعلمون يستغلون في الشباب هذا الميل . . ويقدمون له ما يشاءون من لهو الحديث في ألوان جاذبة وصور فارعة . وقد أسرفوا في ذلك أيّما إسراف ، واستغلوا ميول الشباب أسوأ استغلال . فدسّوا له في هذه الألوان ما شاءوا وشاءت لهم أغراضهم من سموم ، حتى استطاعوا أن يحلوا في الشباب عناصر القوة ، وأن يصرفوه عن الجد إلى اللهو ، وعن القراءة المغذية النافعة إلى القراءة الهشة العابرة لمجرد التسلية وشغل الفراغ . واندفع الشباب وراءهم في غير وعي ، غير مدرك ما هنالك من خطر عليه وعلى مستقبله . . . فقد رأينا الشباب يلتهم التهاماً كل ما تقدمه له تلك الثقافة الرخيصة ، ويندفع اندفاعاً إلى تقليد هذه المثل الهابطة غير مبال بما وراء ذلك من عاقبة . وما زال هؤلاء يفتنون الشباب بألوان من الفتنة ويخدعونه بألوان من الخداع ، حتى فتنوه عن دينه وعن خلقه ، عن تقاليد آبائه وأجداده ، وحتى سلخوه من قوميته وبيئته وتركوه مسيخاً مشوّهاً ، لا هو شرقي ولا هو غربي ، ولا

هو مسلم ولا هو غير مسلم »[1] .

فإذا كان هذا هو موقف الشباب العربي صراحة ، وهو الأمل الأخضر في الوطن العربي . فماذا يكون موقف الطفل والنشء ؟ أو كيف يكون موقف التعديل الثقافي للكبار أو الذين حرمتهم بلادهم العربية نعمة التعليم أو اللغة العربية بفعل الاستعمار الغاشم ؟

إن الصورة تشرح لنا انفصالاً تاماً بين ما تعرضه ألوان وصنوف الثقافة العربية اليوم من الوطن العربي عامة ـ ودون استثناء ـ وبين الأصل والمنطلق والمنهج . ومعنى هذا أن الثقافة المستوردة ، والتي استوطنت الوطن العربي ـ ولا تزال حتى بعد استقلاله الوطني ـ ما برحت هي الأساس ، وهي التي تهتم بها وتبثها حجرات الإذاعة والتلفزيون والمراكز الثقافية والجمعيات العلمية إن وجدت . لقد سارت هذه الثقافة غير العربية الأصل في طريق معبّد طويل ، حجب عن أعين الجماهير العربية أصل الثقافة الإسلامية ، تماماً كالعملة الرديئة التي تطرد العملة الجيدة . ولقد ساعد على انتشار هذه الثقافة الأجنبية الرديئة ، والغريبة علينا أصلاً بحكم القواعد والأحكام النظرية لمفهوم الثقافة ، حكام ومنظّرون عرب وعملاء للفكر وخونة للجماهير وأعداء للدين الإسلامي ، متكاتفين أو متفرقين الوجهة الصحيحة لانطلاق الثقافة العربية ، بما أوصلنا اليوم لهذه النقطة الحائرة من حياتنا ، حيث ضياع ثقافي هنا وهناك ، وطمس للأصالة ، وانكار للفتوحات الإسلامية ، وإهمال للفكر الإسلامي والعربي الخالص . وما كل هذه وتلك إلا محصلات ونتائج طبيعية للمنفصلين عن تراثهم والشاردين عن تربتهم العربية الخصبة .

ولا تعني نظرتنا هذه تعصباً إقليمياً بالمرة . فمن المعروف أن التفتح على الثقافات المجاورة الأخرى أمر من الأهمية بمكان. تبادل المعرفة والعلوم والآداب

---

(1) أمين دويدار
صور من حياة الرسول . دار المعارف بمصر1968 م ص . 9 ، 10 .

والفنون هو المحك الأمثل والمعيار السليم لتطور الحضارات والشعوب . وعصر النهضة الأوروبي نفسه قد ارتكز في الكثير على إحياء الحضارتين اليونانية والرومانية القديمتين . ولكن . . بميزان معقول ومحسوس . ولقد وعتا الثورتان العربيتان 23 يوليو والفاتح من سبتمبر هذه النظرية، دليلنا على ذلك ما ذكره قائداها في هذا المجال .

« إننا لا نملك ، ولا يجب أن ندّعي ملكية أي سلطة تحرم قوة التطور الجديدة من حقها المشروع - حتى في الخطأ - فعن طريق الخطأ ، وبالتجربة وحدها يتأكد الصواب »[1] . « إن الثورة الثقافية لا تعني الانغلاق على ما ننتجه فقط »[2] . وحين دعا القائدان العربيان إلى الحق المشروع للتطور ،وإلى القبول بقياسات التجارب بصرف النظر عن النتائج الباهرة ، أو المخيبة للآمال . وإلى قبول كل ما هو مناسب لجماهيرنا وأمزجتها طالما تلمسه العناصر الفكرية الإنسانية ، وطالما هو يقدم جديداً للإنسان العربي ، كان ذلك إيماناً بالتفتح الثقافي ، ودفعاً للجماهير العربية للاعتراف بالنبضات الإنسانية التي يمكن أن تطفو على السطح - عبر الفكر والفن والثقافة - في أي مكان من الأرض .

إن الإنسانية (Humanity) تعبير محدد وواضح ، ومستعمل في علوم ودراسات الفكر والآداب والفنون . والإنسانية ترتبط بالأخلاق والتربية والتعليم والثقافة والتربية الجمالية والرقي الفكري . والإنسانية كتعبير معروف كان يُطلق على الرياضيين وعلماء الرياضيات المبدعين أيام اليونان القدامى . وهي ذات وجوه عديدة ، وحدودها ترتبط بطبيعة وأخلاقيات ونظريات الحياة عند الشعوب . كما

---

(1) جمال عبد الناصر .
عيد العلم15 ديسمبر1962 م .
(2) معمر القذافي
المؤتمر الصحفي طرابلس18 أبريل1973 م . السجل القومي . المجلة السنوي الرابع 1972-1973 م . ص . ص . 671 ، 672 .

أن تعبيرهـا يمس بالضرورة الأشـكال الاجتماعية والايديولوجية والأدبية والفنية والتربوية .

ولقد أدى الإغراق في متاهات الثقافة الأوروبية والغربية إلى فقدان ميزان القوى . وقد ساعد على ذلك عدم الانتباه إلى الحقيقة الثقافية العربية ، وتحكّم لغات أجنبية كالفرنسية والانجليزية والايطالية في أجزاء واسعة من الوطن العربي . وزاد الطين بلة ، أن بعض المثقفين أو المهيمنين على الأحزاب السياسية في أجزاء من الوطن العربي تمادوا في استعمال هذه اللغات الأجنبية في مجالسهم ووزاراتهم وانتاجهم الأدبي والفكري . وقربنا من الطامة حين فُرضت ساعات ارسال كل يوم على التلفزة باللغات الأجنبية على الوطن العربي وجماهيره، استناداً إلى أكاذيب تدعو إلى تثقيف الجماهير العربية . . تثقيفها بالفكرة الأوروبية ، والسلوك الغربي ، والتقاليد والتقاليع الاجتماعية التي لا تتصل بجذور أو فكر الإنسان العربي . وما هي في الحقيقة إلا التناقض كل التناقض مع مشاعره وأحاسيسه ودمائه وأفكاره . في العدد الرابع من نوفمبر 1981 م قرأت في صحيفة (الخليج) الإعلان التالي ، وفي صدر صفحتها الأولى ويا للأسف .

« والآن في أبو ظبي ، خدمة جامعية ممتازة لراغبي الدراسة في جامعة بيروت العربية والجامعة اللبنانية والكلية اليسوعية . والتسجيل في الجامعات الأمريكية . شعارنا خدمة كاملة لطالبي العلم »[1] .

وأُمسك عن التعليق ، لأترك لكل قارىء يفكر في نشر الثقافة العربية ، أو يحمل همومها في أي قطر من أقطار الوطن العربي أن يحكم بنفسه على نوع من الصحافة العربية ، التي هي جزء وركن هام من أركان ثقافتنا العربية المعاصرة .

---

(1) صحيفة الخليج
يومية سياسية مستقلة ، 4 نوفمبر 1981 م الصفحة الأولى .

أدوات الثقافة ووسائلها :

تغيرت هذه الأدوات والوسائل في العصر الحديث ، بمعنى أنها زادت زيادة ملحوظة نتيجة تقدم المدنية وميلاد تقنيات جديدة ، وظهور فنون حديثة لم يكن لنا بها عهد في نهايات القرن التاسع عشر مثلاً . وقد أثرت في هذه الزيادة الثورة الاشتراكية التي انبثقت في بدايات القرن العشرين (1917 م) . كما ساعدت الحرب العالمية الثانية بنتائجها في إدانة الفاشية على إعادة تنظيم الوجود تنظيماً يضمن على الأقل لإنسان القرن أن ينعم بوجوده، وأن يعمل لوطنه وأمته في ظل علاقات شريفة ومعاملات عادلة تقرّبه من الله وتربطه بالوطن وتدفعه إلى الانخراط أكثر وأكثر في أرضه ومجتمعه ، توجيهاً لانتاج شريف ولقمة عيش كريمة ، بعيداً عن البربرية والاغتصاب والاستغلال والخيانة لأخيه الإنسان . وهو ما نطلق عليه في المجموع (سمو الإدراك عند الإنسان) . وكان لعلم النفس وفروعه الحديثة فضل يذكر في تحديد سلوك الإنسان ، ليكون الشخصية المثالية من كل النواحي والمتطلبات ، وكان للاختراعات التقنية بالبعض ، بما كان يجب استغلاله حقاً لصالح ثقافة الجماهير . لكن أين نحن من هذا التطبيق المفيد ؟

اتجه الحكام العرب إلى استغلال هذه الأدوات الثقافية اسوأ استغلال . بعد أن كبلوها ومعها أناسهم الذين يشرفون عليها بعدم الحيادية . . أولى خطوات الخيانة . وكأن هذه التقنيات لم توجد لصالح البشرية ، بقدر ما وجدت لتبرير أخطائهم ونزواتهم ، وللدفاع كذباً عن وجهات نظرهم المريضة والسيئة ، ولمنع الكثير من الثقافة التي تسيء إليهم أو إلى بعضهم أحياناً ، كما منع الدكتور العربي زكي اليماني في إيطاليا إذاعة شريط (موت أميرة) ونجح في ذلك .

إن المستمع إلى جُلّ الإذاعات العربية يشهد العجب . مديح ومديح ومديح . وكأن الدنيا والعروش الملكية والجمهوريات قد خلت من النقائص والعيوب . وكيف لا وقد تضخمت أنا الملوك والرؤساء ، فامتدت أياديهم

ـ وبالسهولة كل السهولة ـ إلى هذا الساحر الثقافي المذياع يسخرونه كيفما يشاءون وحسبما يهوون ، وهو أصم عاجز عن قولة الحق ، تماماً كالقائمين عليه من الانتهازيين والوصوليين . ولسنا بهذه الحقيقة القاتمة اللون نمس أصحاب العروش أو نلمس ذواتهم بالعيب . وحتى لو فعلنا لوجدناهم أسبق على إصدار قوانين العيب كما حدث في جمهورية مصر العربية إبان فترة الخيانة الشعبية .

إننا نسمع إذاعات العالم الآخر ، العالم الذي تشدنا إليه هذه المرتبة العالية من الثقافة التي نشتاق إليها على أرضنا . . بشرط أن تكون نابعة من إسلامنا وقيمنا وتربة أرضنا ، وأن نجد فيها جذورنا وأرواحنا . فلماذا لا نجد مثل هذه التبجيلات والتسبيحات؟ نقول لمدّعي الثقافة الغربية ومروجيها ، انهضوا . . أفيقوا من أحلامكم وكوابيسكم. فالعالم من حولنا يتقدم، يتثقف ، يطبع الملايين من الكتب[1] ، ينشىء القلاع الثقافية وبيوت الثقافة ومؤسسات الثقافة العمالية والفلاحية، ولا يشيد بأحد، إلا بالشعب نفسه، الذي هو أفراد الثقافة وأصدقاؤها.

وبينما يحدث ذلك في عالم الكتاب بصفة خاصة ، تستأسد عندنا مؤسسات النشر في أغلب العالم والوطن العربي . تستهلك قوى الكاتب ، وتقتل الأمل في الشباب من الكُتاب ، وتمارس أقسى وأقذع أنواع وأساليب البيروقراطية ، ويجلس على قمة إدارة النشر فيها فاشل لا يستطيع أن يخط سطراً في كتاب ثقافي أو غير ثقافي .

وتمر الأيام والشهور والسنوات ، وقد يمر الدهر بأكمله والحالة كما هي لا تتغير ، فكيف لنا والحالة هذه بالتفكير حقاً في ثقافة عربية خالصة ؟ ناهيك عن الدور الخطير الذي تلعبه الدول الاستعمارية التي رحلت عن أجزاء من الوطن

---

(1) طبعت جمهورية المجر الشعبية (تعداد سكانها عشرة ملايين نسمة) 90 مليون نسخة كتاب في عام 1980 م (احصائية) .

العربي وتريد العودة إليها الآن . أو الولايات المتحدة الأميركية ذاتها التي تمتد بمؤسساتها فرانكلين وما شابهها في جسد الوطن العربي وشرايين الثقافة العربية لتطمسها على يد أنيس منصور وغيره ممن شابهه ويشابهه في تسميم العقل العربي . وما ينطبق على التسلل الغربي والاستعماري المسلط على الكتاب ، نراه ـ وبنفس الحال ـ يتطرق إلى الصحافة اليومية والأسبوعية والشهرية والدورية في الوطن العربي . فهل من صحوة عربية حقيقية لصالح ثقافة عربية وطنية تقود العرب إلى تصحيح أوضاعهم ، وتقدم لهم أخطاءهم وعيوبهم عبر النقد الأدبي الملتزم ، البعيد عن المهاترات والعيوب ؟ وتعطيهم الدروس المستفادة من أن استغلال أدوات الثقافة أو وسائلها في غير مكانها السليم ، الذي تواجدت من أجله عمل غير مشروع إنسانياً أو أخلاقياً . وأن يفهم الإنسان الحديث أن التزوير في الثقافة سلاح ذو حدين . بمعنى أنه لا يمكن خداع الجماهير باعلام كاذب أو مزور أو منافق . فالشعوب في بداية الثمانينات ـ مهما ضعف مستواها العلمي أو الثقافي ـ لا تقبل اليوم أمثال هذه المهاترات . دليلنا على ذلك درس صغير مستفاد من الإعلام والثقافة في مصر العربية في السنتين الأخيرتين . تركيز على ما هو ضد وعكس مفاهيم وأحاسيس الجماهير هناك . كما يقول المثل الغربي (يلوون ذراع الإعلام ليسيّروه حسب مزاجهم) . خطب في الراديو والتلفزيون مقررة وبكثرة ووفرة . أساتذة جامعات تجندوا لتحية النظام الذي كان قائماً حتى ولو تحدثوا في غير تخصصاتهم . وكل هذا وذاك للتأثير عبر وسائل الثقافة وأدواتها في الجماهير . . وكذبا . فماذا كانت النتيجة يوم 6 اكتوبر 1981 ؟

ترحمت الإذاعة على النظام . لكن لم تكن الجماهير هناك . لم يعبأ أحد بما حدث . . لم يكن ما حدث يهُم أحداً . هذه المعاني أوضحتها الصور وعدسات التلفزة للشعب المصري يومها في غدوه وذهابه . وهنا نتطرق إلى سؤال يفرض نفسه . . ألا وهو ، أين تأثير هذا الكم المتراكم عبر سنتين أو يزيد من الثقافة الدامغة ؟ إن التسخير اللا إنساني لأدوات الثقافة للإشادة بفرد أو بشيء لم يكن له

رصيد وجداني ، ولم يستطع أن يترك جديداً غير الذي في قلوب الناس وانفعالاتها . لماذا ؟ لأنه كان اعلاماً بعيداً عن الواقع ، استهلك ملايين الجنيهات ، لكنه لم يصل إلى القلب من الداخل ، هذه واحدة .

ولأن طبيعة العصر ومهمات الثقافة حالياً لا تقبل ولا تروّج لأمثال هذه الموضوعات . إن قطار الزمن قد تجاوز كل هذه الأشكال التقليدية البعيدة عن مضمون الثقافة الشعبية أو الثقافة التي تهم الإنسان وتستثيره ليجلس بالساعات إلى جانب جهاز من الأجهزة الثقافية .

●

والمسرح ، هو الآخر أحد أجنحة الثقافة المركبة ، التي تتعاون في محرابه فنون وثقافات نوعية مختلفة ، تساعد في النهاية ـ بحكم طبيعة هذا الفن القديم ـ على الوصول إلى الجماهير في سهولة ويسر ، لأنه الفن الوحيد تقريباً الذي لا يقدم أو ينجح إلا بالوجود الفعلي للجماهير ، ووجهاً لوجه أمام ما تقدمه الثقافة المسرحية ، وفي التو واللحظة وبالحس والجسد والانفعال الحي المباشر ، وعبر الكلمة المؤثرة التي تنطلق كالبارود بين كل لحظة ولحظة . هناك من بين الأقطار العربية من يفهم طبيعة المسرح ومهمته الثقافية الخارقة ، وفكرته التجسيدية الرائعة وعلاقاته الجماهيرية الفعالة . وهناك من الأقطار العربية ـ ولنفس هذه الأسباب السابقة ـ من يرفض المسرح ، أو يهابه ، أو يعمل ألف حساب وحساب لخطورته وخطورة تسلله وسط الجماهير . وتكون النتيجة الطبيعية في وطننا العربي إما مسرح أو لا مسرح .

وحتى لو افترضنا وجوده في بعض المواقع في الوطن العربي ، فإن الأوصياء وخدام الملوك سرعان ما يُقيمون من أنفسهم حراساً على الملك أو السلطان ليسدوا عن طريق الرقابة الفنية كل منافذ النقد أو التوجيه أو الإصلاح ، وتكون النتيجة توقف الانتاج الفني ، وبقاء مؤسسات أو هيئات أو إدارات للمسرح هي المباني

والإدارة بنفسها . وهو ما لا أعتبره ثقافة مسرحية ، لأن أركان المسرح ثلاث ، هي الكلمة المتجسدة في نص مسرحي أو كما يقول الناس مسرحية ، وممثلون يحملون الكلمة ويحمّلونها انفعالاتهم وأحاسيسهم ، ثم ثالث الأركان وهو المكان المسرحي أو المبنى المسرحي الذي يجري فيه التمثيل . وعبثاً تحاول مجموعة من الشباب أن تُجري التدريب على مسرحية من المسرحيات ، ولا تجد الركن الثالث وهو الدار المسرحية .

والملاحظ في العصر الحديث ما يلي :

1 ـ ازدياد في عدد المسارح (مبان وفرق مسرحية) في أوروبا .

2 ـ نقص في المسارح الجادة أو القومية في الوطن العربي .

3 ـ ازدياد في المسارح الأهلية والخاصة (فرق الهنيدي والمهندس وغيرها في مصر) . وهي مسارح مسفّة لا تنتمي إلى الثقافة في شيء .

4 ـ لا مسارح البتة في أجزاء أخرى من الوطن العربي ، وبخاصة النفطيّ منها . وإنما فرق مسرحية تعمل بالمناسبة ، وتخضع مسرحياتها وكلمات النص المسرحي للرقيب الرجعي . وهو ما يقتل الرأي ويزيّف الحقائق ولا ينتمي إلى الإنسانية . كما أن الكاتب في مشكلات الثقافة لا يستطيع حقيقة أن يُلم بالكل من نشاطات العالم أو الوطن العربي . فالصحافة هي الأخرى لا تهتم كثيراً بالثقافة أو الفنون . وهو ما يجعلنا كعرب لا نعرف شيئاً مقنعاً عن ثقافة أو فنون قطر عربي آخر . فهل تنتبه الصحافة العربية إلى ذلك ؟ باعتبار المسرح هو المكان المؤثر الذي تجتمع فيه عدة أنواع مختلفة من الثقافات ؟

●

وما ينطبق على الصحافة والكتاب والمسرح ، ينطبق بطبيعة الحال على فنون أخرى متعددة تشمل فن الشعر وفن الأداء والفنون التشكيلية والتطبيقية والجميلة وفن الموسيقى وفن التصوير وفن التقديم وفنون الرقص ـ وخاصة الشعبي منها ـ وفن المنصة ، وحتى فن الكتاب وفن الاعلان .

إن عصرنا يتميز بخطوط أساسية ثلاث هي :

1 ـ الطابع العلمي .
2 ـ الطابع التقني .
3 ـ الطابع الاجتماعي .

وهذه الخطوط الثلاث هي المكوّنة لتقدم الحياة المعاصرة . وتظهر تحقيقات الحياة الجميلة والجيدة في الدور الهام الذي تلعبه الثقافة والفنون . وكلما كانت الثقافة مؤثرة في الإنسان ـ أينما كان ـ كلما أثبتت حيويتها باعتبارها عاكسة لحياة وسلوك وتصرفات مجموع الإنسان تقاليداً وتعليماً وظروفاً وأحوالاً ، بفعل التقنية المتقدمة والمضمون العلمي .

إن الهدف الأساسي للثقافة والفن هو إيقاظ عقل وروح الإنسان على المعرفة ، تعبيراً عاماً عن معنى الحياة لديه . وهو هدف أسمى ينسجم كذلك على الشعب بأكمله ، يحمل ضمن دورته المعملية تقدم الإنسان ، واكتمال إنسانيته وعظمة سلوكه تجاه مجتمعه وناسه ، وهي هي نفس المعاني والقيم التي تكوّن المشاكل الفنية في أي فن من الفنون الصادقة ، بغية اثراء النفس البشرية والارتفاع بأحاسيس الشعوب إلى أعلى درجات الرفاهية والمشاعر .

ولا تستطيع ثقافة واحدة أو فن واحد أن يحقق هذه المهمات الصعبة لصالح الإنسان أو صالح البشرية . فعلى طريق الاثراء الثقافي تتعاون الفنون وأشكال الثقافة إلى جانب بعضها البعض ليكوّنوا بؤرة ثقافية واسعة عريضة تكون مؤكدة التأثير ، تعكس في نهاية الشوط الطويل اسلوب تفكير العصر نفسه ، وخصائصه وطبيعة الفنون المزدهرة ، وآفاق التفكير الجمالي والإنساني . وكلها خطوات صادقة على طريق الثقافة الحقيقية التي تستهدف الارتفاع بقطر من الأقطار العربية .

فهل نطمح في بدء جاد ، وفق خطة تشتمل على أدوات اتصال ثقافي صحي وطبيعي لهذه المرحلة من حياتنا ؟



• نحوَ شَكل مَسْرَحي عَرَبي

منذ عرفت أقطارنا العربية المسرح كشكل من الأشكال الاجتماعية التي أخذت طريقها إلى الجماهير، سواء منذ عشرات السنين عندما كانت البداية نقلاً عن المترجمات، أو تقليداً لها، بما لم يقدم أية فائدة حقيقية لتطور المسرح العربي أو لجماهيره التي لم تعرف فيه أصلاً يشدها إليه أو يرضي أمزجتها العربية ذات الطابع الخاص، نتيجة الأحوال الاجتماعية أو البيئية أو الظروف التي تواجدت حول المجتمعات العربية. أو بعد ذلك عندما انبثقت ميلادات جديدة في كل قطر عربي كان أبطالها أدباء وكتاباً ودراميين حاولوا أن يسخروا كتاباتهم الأدبية لفن المسرح وفن كتابة المسرحية العربية، التي تعبر عن المجتمع أو أحواله أو ثورته أو مشاكله، حتى يستطيع المسرح - قدر الامكان. أن يتفاعل واقعياً وطبيعياً تجاه التطور الأدبي والفني.

منذ عرف المسرح طريقه إلى العرب لم يخرج في مضمونه في أغلب الأحيان، وفي شكله عادة عن التصور الأجنبي المستورد. ولعل هذا المسار هو ما أودى به إلى الأزمة المعاصرة التي تستشري حالياً في كل قطر عربي. وهو ما ترتفع به الأصوات، ونطالعه كل يوم في مقالات النقد، للوقوف لحظة أو لحظات تأمل وتفكير ثاقبين أمام القضية المستعصية. ولسنا في رؤيتنا هذه نستند إلى شراذم الأفكار أو صغارها، فقد تجاوزنا هذه المرحلة بحكم السن والتجربة، لكنها نظرة تقريرية نحددها استناداً إلى مسيرة المسرح العربي المتعثرة - ويا للأسف - في أغلب الأقطار العربية. ولعل أكبر دليل نسوقه على ذلك هو أن المسرح القومي المصرى الذي قدم في بداية ثورة 23 يوليو الخالدة، وفي موسمه المسرحي 1953/1954على

وجه التحديد 18 مسرحية منها 11 مسرحية بتأليف مصري إلى جانب سبع مترجمات، هذا المسرح يقدم في الموسم المسرحي الحالي مسرحية واحدة يتيمة. فهل نجد دليلاً على إفلاس المسرح في قطر عربي ما، أكثر من هذه النتيجة؟ لكن.. هل لنا أن نضع سؤالاً بسيطاً. هل كان لعدم الاهتمام (بالشكل المسرحي العربي) أثر في تخلف المسرح العربي سواء كان هنا أو هناك؟ وفي بساطة نجد الإجابة أيضاً، أن الشكل الإيطالي الذي سيطر على معمار الخشبة المسرحية العربية قد حال دون الاتجاه إلى البحث عن أشكال مسرحية عربية، ذلك لأن خشبة المسرح من الناحية الفنية. وبحكم وضعيتها ومواصفاتها من حيث المظهر الخارجي والارتفاع والفتحة والعمق - قد حالت دون تجسيد الروح العربية أو أية مسرحية اجتماعية تجري أحداثها في القطر العربي، كنتيجة طبيعية لاختلاف البيئة والشخصيات ومغزى الأحداث، وتباين مكان الحدث نفسه، بل وحتى المهمات المسرحية وما يطلق عليه (الاكسسوار)، وغير ذلك من مقوّمات أخرى، كالإضاءة المسرحية والمؤثرات الموسيقية والصوتية والخدع المسرحية وغيرها.

وزاد الطين بلة ، أن كثيراً من الأقطار العربية لم تهتم بقضية المسرح وقيمته ، أو هي لم تعترف به على الإطلاق . أضف إلى ذلك مقوّمات أخرى جانبية ، لكنها شديدة الأثر على وجه التأكيد مثل أمور الرقابة ، وإحجام عن بناء المسارح أياً كان شكل معمارها ، ووأد التجارب التي كان من الممكن أن تنطلق من الشباب أو من الفرق الأهلية أو فرق الهواة ، أو التقتير وحجب المال عن المسرح ، هذه المؤسسة التي تحتاج إلى المال ، كما تحتاج إلى عزم الرجال وتضحياتهم حتى تصبح ذات تأثير فعال في الشعوب .

ومن الانصاف أن نذكر أيضاً أن المؤسسات العلمية التي تقوم بتدريس فنون المسرح في الوطن العربي لم تهتم هي الأخرى بالحياة المسرحية ، ولم تقدم الجهود العلمية لتقريب المسرح (شعبياً) إلى مختلف قواعد الجماهير العربية . بل انصرفت هذه المعاهد أو الأكاديميات الفنية إلى المناهج المدرسية ، غير واعية بالارتباط الوثيق

بين الفن والجماهير ، بين طلابها اليوم كطلبة أكاديميين ، وبين موقفهم ومستقبلهم الذي لا مناص من التخلص منه ، عندما يقفون على خشبات المسارح ـ حتى ولو كانت مسارح مدرسية ـ لتطبيق ما تعلموه أكاديمياً ، وسط الجماهير المسرحية .

ولعل ما شدني إلى كتابة هذه الدراسة هو هذه التجربة الأصيلة التي شهدتها مؤخراً في بغداد بإشراف المؤسسة العامة للخيالة والمسرح هناك ، حينما احتضنت دورة العاملين في المسرح العربي بتوجيه من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لمدة شهر ، حيث اشترك أكثر من ثلاثين دارساً من كل الأقطار العربية في تجربة مسرحية مثيرة حقاً . فبعد دراسة لكل مضامين الفنون التي تشترك مع فن المسرح ، قدمت الدورة في نهايتها المسرحية الشعرية (فوق رصيف الرفض) تأليف الأخت حمدة خميس من البحرين واخراج الدكتور عوني كرومي من العراق على المسرح التجريبي في بغداد .

ولعلني دون مبالغة أرى المسرح العربي وقد خرج عن جموده الذي ظل يرسف فيه سنوات وسنوات ، ليشترك ـ وبكل أدواته ومفاهيمه ـ في تحقيق فكرة الوحدة العربية (مسرحياً) . وفي برنامج أنيق للمسرحية طالعت كلمة أعضاء الدورة تقول . . .

« إذ نقف اليوم نحن على أرض وطننا في بغداد نشعر بالاعتزاز في عملنا الجماعي ، والذي هو فرصة نتمنى أن تتكرر في أماكن أخرى في هذا الوطن الشاسع ، نقدم ضمن استشهاداتنا وابداعاتنا المتواضعة عملاً نعتز به كنتيجة لنتوج بها عملنا في الدورة لمدة شهر ، محاولين أن نقدم لك عرضاً مسرحياً أو لعبة غير مكشوفة ، إلا أنها واضحة ستكشفونها أنتم بأنفسكم . . فوق رصيف الرفض . عملنا بها بشكل جماعي مستفيدين من كل القدرات المتاحة من أجل تطوير أنفسنا في مجال المسرح هادفين نقل تجاربنا ومعارفنا المتبادلة إلى أكثر من مكان من وطننا ، بهدف العمل معاً لأجل إنساننا العربي الأصيل الذي لا بد له أن ينهض من كبوته ، ويسهم في بناء الحضارة من جديد » .

قبل الدخول في فلسفة التجارب المسرحية ونظامها ونتائجها ، هل نطرح استفساراً يقود دراستنا إلى وجهتها السليمة ؟ ما هو المطلوب من المسرح ؟ وما هي أقرب الطرق والوسائل ، حتى يناسب ما يقدمه المسرح داخل مهمته أو وظيفته لجماهير العصر وعقليات المعاصرين ؟ كلنا يعرف أن مهمة المسرح تتركز فيما تطلبه الجماهير . وهو الجواب التقليدي الذي تبحثه كل مسارح العالم وهي تعد مواسمها المسرحية في بداية كل عام جديد . لكن هذه الجماهير تتغير يوماً بعد يوم ، وتتطور كذلك يوماً بعد يوم بحكم المدنيات التي تسود تطور عالمنا العربي ، وهو ما يجعل الحكم المطلق على الجماهير المسرحية غير سليم . وهو ما يؤدي بالتالي إلى تحوير أو إعادة تشكيل للأحكام الفنية أو الاقتصادية التي تتصل بمنشأة جماهيرية كالمسرح . كما أن العروض المسرحية ذاتها لا تصل إلى الجماهير في مرتبة فنية واحدة . بمعنى أن مستوى العرض الثاني أو الثالث لمسرحية ما ، يختلف لا محالة عن مستوى العرض الخمسين ، إذا ما لاقت المسرحية نجاحاً . وهي ظاهرة ثانية تقتضي منا النظر إليها بعين الاعتبار ، ونحن نتحدث عن مطالب الجماهير من المسرح . لكننا مع ذلك نقول إن أي تقليد أو تراث مسرحي مآله إلى الاختفاء وإلى الاندثار ما لم يصبه التجديد . ومن هنا تبرز خاصية التجديد أو التعصير الموصِّلة إلى العصرية . لكن لهذه العصرية قواعد ومضامين وأشكال تختلف في تركيبتها الإنشائية عن التقليدية أو الروتينية ، إذ شتان بين الاثنتين وهنا تكمن المشكلة .

إن فلسفة الفن بصفة عامة ، بل واحتياجات الإنسان له تكمن في حالة شعور المشاهد بالراحة فيه . فإذا ما أحس الفرد بثقل أياً كان نوعه ، وهو يمارس أو يشاهد فناً من الفنون ، انقطعت الصلة الابداعية ، وتحول الفن إلى مدرسة أو عقاب أو مناظرة سخيفة ، وفقد الفن في الوقت نفسه احساس منح المتعة ، وضاعت لذة الاستمتاع به ، وأصبح في النهاية بلا قيمة جمالية على الإطلاق . ولعل من أهم الاهتمامات المعاصرة للفنون هو التعليم الشعبي الذي يجب أن تُضمنه

أعمالها ، ارتباطاً منها بإنسان العصر ، خاصـة في دول نامية لم تعـرف الفـن إلا مؤخراً ، أو هي تقطع شوطاً طويلاً في طريق الثقافة والإبداع والخلق الفني . ولا نقصد بالتعليم الشعبي التراجيديات في المسرح والجمود في الفـن ، لكننـا نعنـي العكس تماماً . لأن في التسلية وفي الترفيه تعلماً شعبياً أيضاً . بل إن طبيعة التعليم الشعبي عادة ما تحتوي على الترفيه ، امساكاً منها بأحاسيس الفرد حتى لا ينفصل عنها وسط متاهات الفلسفة والميتافيزيقيا وعالـم الأساطـير والخرافـات . إن هذه العلاقة هي التي تدفع إلى التقدم وسط أنشطة الفـرد من ناحية والتعليم الشعبي المسرحي مثلاً من ناحية أخرى .

وفي رأيي أن مرحلة التطهر التي يدعو إليها المسرحيون المصلحون اليوم ، لتطهير المسرح وتخليصه من التقنية الهائلة والجري وراء التقنية لهي من أحد الأسباب الجيدة التي تتيح الفرصة لميلاد التجـارب المسرحية مهما كان حجمهـا ومستواهـا الفني . إلا أن ذلك لا يعني ألا نستعمل عظائم التقنيات في المسرح . وهو ما لا نتفق فيه مع المصلحين المسرحيين . إن المسرح القومي البريطاني قد استعمل منذ سنوات قليلة مضت أشعة لايزر في تأثيرات الإضاءة المسرحية مثلاً ، بل إن هذه الأشعة ذاتها قد دخلت وبتوسع في غالبية البرامج الغنائية الراقصة بالإذاعة المرئية الفرنسية . ومما لا شك فيه أن استعمالها قد أفـاد المسرح والمرئية معـاً ، وأعطـى للمشاهد فيهما آفاقاً فنية جديدة ، من الممكن أن تغير في حكمه على الأعمال الفنية بحكم التأثير الذي تفعله أشعة لايزر في نفسه . لكن تبقى كل هذه (البهرجات) غير مطلوبة في التجارب المسرحية ، التي تعتمد على الإنسـان ، أثمـن الجواهـر وأغلاها .

المسرح وسـط موجـة التجربـة المسرحية يريد أن يعيش ، أن يتنفس هواء جديداً ومنعشاً . أن يخـرج ـ وفي جرأة بالغـة ـ عن كل ما هو تقليدي ومعـروف ومألوف وروتيني . يريد أن يعلن مولده الحديث ، وكأنه عديم الصلة بكل ما ورد علينا وعلى أقطارنا العربية من أشكال غريبة وأوروبية ، حتى وإن تعلمنا نحن من

هذه التجارب . ذلك لأن من حقها علينا أن نتعلمها ونتفهمها . لكن تبقى بعد ذلك حريتنا في أن نقرر لمسرحنا شكله الخاص به ، ومفهومه المختلف عن مفاهيم المسارح الغربية أو الأمريكية . ذلك إذا ما أردنا أن نتوجه بهذا المسرح المنبثق عن تجاربنا إلى الإنسان العربي ، في بساطة بعيدة عن التقعر وادعاء الفهم والمعرفة والنظر من عل إلى الجماهير التي لا تزال بسيطة طيبة .

إذن فما هو التقليد في المسرح ؟

في اعتبارنا أنه الاستمرار في التقليدية أو الروتينية ، بما أننا لا نقصد المحاكاة كمعنى ثان للتقليد . أو بمعنى آخر هو السير في طريق فني يحوي شكلاً ثابتاً جامداً سار عليه فنانون من قبلنا ، وأخذناه عنهم نقلاً أو استهواء أو انبهاراً . وعليه فالتقليدية تصبح إجازتنا طريق غيرنا طريقاً لنا ، نسير فيه معصوبي الأعين والقلوب معاً . وهو ليس طريق الفن على أية حال ، حيثما يغيب الوعي . وإلا فأين دور الإنسان في فن العصر الحديث ؟ أين شخصية الفرد ؟ وتصرفاته ؟ وإيقاعاته وأحاسيسه ؟ وهي عناصر من الأهمية بمكان في الفن الحديث ، باعتبارها الممثل الحقيقي لمدرسة التفكير ، أو أسلوب المنهج العلمي الحديث ، بحكم بروزها في كل جلسة تدريب وعرض مسرحي . لقد وصل المسرح التقليدي إلى طريق مسدود ـ حتى في الدول المتقدمة مسرحياً وثقافياً ـ باعتبار أن القديم لا يؤثر ولا يستهوي الجماهير . ومن هنا يبحث المسرحيون في كل مكان ـ تأليفاً وإخراجاً وديكوراً ـ عن مقومات جذابة جديدة تشد الجماهير التي سئمت الشكل المتكرر سواء في مسرحيات ذات فصول محددة ، أو في ثلاثة فصول . فلجأ الدراميون إلى تركيبة أدبية يضعون فيها المسرحية في جزءين على غرار كتاب المسرح الأمريكي المعاصر ، أو في فصل طويل واحد ، حتى يكسروا بذلك حدة الشكل التقليدي في فن كتابة المسرحية . وفي مجال الإخراج يلجأ المخرجون إلى عدة أفكار متحررة من الروتين الفني الذي سارت عليه خطى الإخراج منذ عشرات السنين ، منذ أن قُعِّدت المهنة على يد الدوق الالماني جورج ماييننجن الثاني (1826-1914) في

منتصف القرن التاسع عشر . وهو ما أعطى في الوقت نفسه مجالات واسعة للتجريب والتطوير في حياة المسرح .

إننا نعدد التجريب ومزاياه حتى ليمكن أن يصبح في الاعتقاد أنه أمر سهل . على العكس هو أمر في غاية الصعوبة والتعقيد . ومن هنا نفهم ندرته ، بل وصعوبة تواجده على الساحات المسرحية كثيراً . ذلك لأن نسيج الدراما الأبدي هو تبعيته للحياة . صحيح أن الدراما تأخذ وتصور من الحياة ، لكنها لا تعطي الحياة نفسها مرة أخرى . والمسرح في وظيفته ـ وتبعاً لنسيجه ـ يتابع طريقه المعقد ليقدم جديداً عن صورة الحياة ، حقيقة ، وشكلاً درامياً أخّاذاً في الوقت نفسه . ولكن كيف ؟ إذا استجاب المسرح لوظيفته حرصاً على بقائه واستمراريته ، باحثاً عن المشكلة فإنه يصبح تقليدياً في نظرنا . فإذا ما خرج عن طوق الطريق رافضاً المسار ، عُدَّ متمرداً . أليس هذا هو لب مشكلة التجديد والعصرية ؟ وما يزعج المشاهدين ويدفع النقاد والمنتقدين إلى التفلسف والتراشق بالكلمة والمقال ؟

إن أي عرض مسرحي يراه المتفرج يتحدث عادة عن نفسه ، أو هكذا يود . لكن تبقى القضية قائمة . ماذا يرى الجمهور ؟ وماذا يسمع ؟ ما هو المطلوب فهمه ؟ وما الذي يفهمه الجمهور حقيقة ؟ أسئلة كثيرة التعقيد تدفع إلى تحوير حقيقة الرأي وعدم الوصول تماماً إلى الحقيقة أو إلى لب المشكلة . لكن ليس معنى هذا أن نصل إلى اليأس أو إلى الديماجوجية في التفكير . لقد وصل برخت مثلاً إلى تقديم أدب مسرحي تبع آثار مسرح الشرق الأقصى واستخرج منه درامات تعليمية ثم أخرى ملحمية ، شاعت وذاعت شهرتها في الولايات المتحدة الأمريكية وفنلندا ، قبل أن تحتل مكانها المرموق المعاصر وسط القارة الأوروبية. إذن فالطريق للتجريب ليس مسدوداً .

التجربة العربية . . « فوق رصيف الرفض »

إذا اتفقنا على أن التجربة العربية يمكن لها أن تنهض ، وأن تحتل مكانها بين

بقية التجارب المسرحية والعالمية الأخرى ، فإننا من الجانب التاريخي لا يمكن لنا اهمال بعض التجارب العربية الأخرى التي قامت وظهرت في السنوات الأخيرة في أجزاء متفرقة من الوطن العربي . ولسنا هنا في مجال حصر التجارب كلها، لكننا نحتفظ ببعض النماذج العملية التي ظهرت دفعة ، ثم اختفت دفعة واحدة أيضاً ، دون أن تكمل التجربة طريقها . وهو ما لم يسمح لها بالتطور المستقبلي . . هذا التطور اللازم لكل كائن حي . لا يمكن اغفال تجارب الشكل في المسرح المغربي ببطولة الطيب الصديقي . أو تجارب الكتابة المسرحية في درامات سعد الله ونوس في سوريا ، أو تجربة التأليف الجماعي في مسرح الزاوية بالجماهيرية الليبية . ولكن مع ذكرنا وتقديرنا لهذه التجارب جميعها ، واحترامنا للفكر والفكرة الكامنين وراءها ، فإننا نصل إلى حكم يثبت توقف كل منها أو تعثرها أو انحرافها عن الطريق الذي بدأته التجربة . وليس هذا أمراً غريباً في عالم الفنون المسرحية ، إذا عرفنا أن المؤلف المسرحي نفسه مبدع الكتابة الدرامية ، أحياناً ما يحيد عن الفكرة الأصلية التي وضعها أو خططها لدرامته . وهو المالك الحقيقي والوحيد لابداعه . فما بالك بتجربة يشترك فيها أكثر من رأي وينفذها عدد كبير من الفنانين معاً ! !

وفي التجربة الفريدة التي نحللها اليوم (فوق رصيف الرفض) أطالع في كلمة المخرج الدكتور عوني كرومي فقرة تقول . .

« إن العمل مسرة . وهذه فرصة عمل حققت لنا المتعة والسعادة ، فرصة بين أخوة وأحبة من وطننا العربي . وهي تجربة تعلمنا منها جميعاً كيف نعمل من أجل إنساننا العربي المعاصر . ولقد كانت فرصتنا أيضاً محاولة للتجريب والتنظير والتطبيق في مجال المسرح . التعامل مع الممثل . علاقة الجمهور بالعرض . فقد فتحت لنا امكانات كبيرة لكي نبدع ونتخيل ونجسد ما نراه في ذواتنا والواقع . وبهذا نسمح للمشاهد أن يرانا وأن يشاركنا العمل بجسمه وذهنه . إنها محاولة لربط الجسور بين المشاهد والواقع عبر خشبة المسرح ، وليس بين المشاهد والممثل فقط .

إنها مشاركة جماعية يحققها كل من موقعه بشكل واع ومنظم من أجل خلق المتعة والفائدة » .

وليس لي اعتراض على ما جاء بكلمة الزميل ، غير لفظ (التنظير) . إن أي تجربة تقوم على ابداع التجريب في تطبيق جديد ، ابداع يتقبله العقل الواعي ولا تهتم به العقول العادية ، التقليدية ، وما أكثرها انتشاراً في جسم الإنسان . ولكن . . التنظير يتعرض للأسس الفكرية والجوهرية ، لأنه يضعها ، أو هو يصل في نهاية التجربة إليها . فإذا ما نظرنا إلى التجربة العربية اليوم ، فإننا نراها ـ بحكم بدايتها الجيدة والفريدة حقاً ـ لا زالت في أول طريق التجريب ، تبحث عن شكل وعن محتوى أو مضمون يعطي معنى أو مواصفات أو علامات أو صيغة فنية لمسرح عربي عصري . فكيف لنا والحالة هذه أن نصل إلى (التنظير) ونترقبه من أول الطريق ؟ من هنا فقط اختلف على الكلمة . ومع ذلك فليس هذا شيئاً مهماً في التجربة .

أولاً ـ من القصيدة إلى الدراما . .

يقوم العرض التجريبي على مادة أدبية بحتة ، هي قصيدة شعرية كتبتها الكاتبة البحرانية حمدة خميس في أواخر عام 1969 (أي بعد سنتين من نكسة 1967 العربية على وجه التحديد). ولن ألخص القصيدة التي تحولت إلى دراما بفعل الفنانين المشتركين جميعاً في صياغتها . وكلهم عرب من مختلف الأقطار العربية . ولكنني أشير إلى مضمونها ـ وهو الأهم ـ وهو كيفية البحث عن تعاون عربي بيننا جميعاً كعرب ، يضعنا حقيقة أمام مسؤولياتنا التاريخية ، تجاه الأزمة التي نمر بها منذ 1948 م ، ونعني بها أزمة الوطن العربي المسلوب في فلسطين . ولعل القصيدة التي كتبتها حمدة خميس ، أو الدراما التي أخرجها عوني كرومي لم تعد إلى الوراء ، ولم تستعمل السرد ، ولم تلجأ إلى الرواية ، وتحاشت كل التقليديات التي زخرت بها مئات المسرحيات العربية التي تناولت هذا الموضوع السياسي الحي

الذي لا يزال يعيش حتى الساعة في وجدانياتنا ، بل ويملأ كل حياتنا اليومية كعرب رضينا أم لم نرض . ومن هنا اكتسبت التجربة لفظ التجريب وأهميته ، لأن نسيجها ترك كل هذه الأشكال القديمة المستهلكة في المقال والتحقيق والسرد الصحفي ، ونفذت إلى عالم الفكرة الحية الجديدة التي تطرح شيئاً يمكن أن تستقبله النظارة ـ أي نظارة في أي قطر عربي ـ لأنه يمس قضية الحياة والمصير . ونحن نعرف أن العروض التي تقام على جسد القصص الشعرية لا تنجح إلى التفصيل أو الاسترسال ، بل هي تعد أكثر حلولاً من القصيدة الروائية التي عادة ما تغني في الغالب . ومع ذلك فقد مزجت الدراما القصيرة التي بين أيدينا بين الكلمة الدرامية والألحان الإيقاعية التي لم تشاركها الآلات أو الألحان الموسيقية .

وهو ما يجعلنا نصنفها ـ كقصيدة شعرية ـ تحت نوع القصائد الغنائية التي تنتمي إلى أقدم الأشكال الشعرية في الأدب ، سواء في الأناشيد الهندية المعروفة باسم (ريجفيدا) ، أو في الغنائيات الشعرية المصرية القديمة ، أو حتى قصائد وأناشيد هوميروس الغنائية عند اليونان القدامى ، أو في أعمال شعراء القصيدة الغنائية في عصور القرون الوسطى عند (هيلاريوس) أو (أمبروسيوس) . إلا أن التجريب مرة أخرى في قصيدة اليوم ، هو أنها لم تلجأ إلى المديح الديني ، النسق الذي كانت تسير عليه قصائد مديح الإله ديونيزوس إله الكروم والعنب في العصر اليوناني القديم . بل اتجهت قصيدة (فوق رصيف الرفض) إلى التمرد وإلى محاولة كشف الذات العربية ، ووضعها في مواجهة نفسها سياسياً ووطنياً ، سلوكاً ووجداناً . بمعنى أنها خاطبت فيها شيئاً جديداً لم يجر العرف على مخاطبته ، وفي هذا نرى الجديد في أدب القصيدة العربية ، سواء قصدته الكاتبة أم لم تقصده . وأغلب ظني أنها قصدته ، بحكم دراستها أربع سنوات في مقاعد الدراسة بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية .

وحتى نلمس وقائع التجريب في النص المسرحي ، لنقترب أكثر من قوانين الابداع الأدبي المتعارف عليها . هل ما نراه عند قراءتنا لأدب مسرحي يتمثل في

درامة من الدرامات ، هو نفس ما نسمعه في هذه الدراما وهي تجري ممثلة على خشبة المسرح ؟ بالتأكيد لا . لأن ما يضعه الكاتب الدرامي في ضفتي الكتاب بين قوسين ، أو ما يذيله من ملاحظات لا ينطقها الممثلون ، ولا يتعامل المسرح أو العرض المسرحي مع هذه الأشكال الأدبية التي يلجأ إليها كتاب الدراما المطبوعة . فإذا كان الإبداع الأدبي في قوانينه يحتم ظهور كل من الشكلين المقروء وما بين قوسين ـ وهو مقروء أيضاً ـ فإن معنى ذلك أن المسرح يقضي بشكل أو بآخر على جزء هام من أجزاء التكوين الأدبي ، بل ويخدش قوانينه .

الدراما المكتوبة فيها نوعان من الكتابة :

الكتابة الأصلية حيث الحوار والمشاهد او الفصول .

وكتابة ثانية : هي في مضمونها تصوير للشخصيات وتجسيد للكلمات وشروح للحركة والتصرفات والسلوك . هي كتابة تعتمد أكثر ما تعتمد على حقائق أو معلومات أو أنباء أو اخباريات . وهي كلها وبرمتها تسقط أثناء التمثيل الدرامي ، ولا نعثر لها على أثر . وما هو من ناحية التشريح الأدبي مخالف بل ومضر لقانون الابداع والتكوين الأدبي ، حقيقة أن العرض المسرحي بشكله الذي يظهر به في النهاية يعوض هذه الخسارة ، أو يقيم شكلاً جديداً يحاول به أن يقوي من العنصر الأول ، وأعني به الكتابة الأصلية حيث الحوار . وهو ما أصبح مألوفاً ومأخوذاً به حالياً في الحياة المسرحية . لكن التجربة العربية لم تسر فيما سار عليه المسرح العربي التقليدي ، بل قدمت جديداً نحمده لها . ألا وهو العودة إلى قانون الإبداع الأدبي حيث الكتابة الأصلية كعنصر أول هام ، وحيث كتابة المعلومات وشروح الحركة والتصرفات والسلوك كعنصر ثان ، لكنه هام أيضاً . وإلى جانب العنصرين الأساسيين في قوانين الابداع الأدبي ، فقد استعملت مرة ثالثة ما يستعمله المسرح المعاصر التقليدي من تطبيق لما بين قوسين ، استعملته أحياناً وفي حيز ضيق من العرض المسرحي . ومع هذا الجهد الفكري الذي قدمته حين عادت إلى منبع القانون الأدبي في الإبداع ، ومع تقابلنا

كمتفرجين وجهاً لوجه مع عناصر ثلاثة سبق ذكرها ، إلا أنني مع ذلك كنت أفضل أن تكون العودة إلى المنبع صافية ، وفي ارتكاز على العنصرين الأدبيين ، دون العودة مرة أخرى إلى العنصر الثالث ، وهو الشائع في المسرح التقليدي . لأن هذه الاستعمالات لهذا العنصر الأخير ، ولو أنها قد جددت من الصور المطروحة ، إلا أنها في الوقت نفسه قد أثارت ضبابيات حول العنصرين الأدبيين الأصيليين ، فأصبحنا لا نراهما ناصعين تماماً . إلا أنه مع ذلك ، فإننا نعتبر هذا الطريق تجريباً لا شك فيه .

ثانياً ـ الجانب الفكري في التجربة العربية . .

يصل إلى مقر التجربة ببغداد ثلاثون فناناً وهاوياً ومسرحياً ، ليس لهم من عمل إلا التزود بالفنون المسرحية على اختلافها ، والتعامل مع فن المسرح العظيم تعاملاً جماعياً ، بهدف تحديد فكر سياسي يعبر عن الأزمة السياسية العربية ، وفي إضافة تجريبية ، يلقون بها إلى جماهير المتفرجين ، سواء من على خشبة المسرح ، أو من حول هذه الجماهير حين ينزلون إليها في صالة الجمهور ، يلفون حولهم عدة مرات من اليمين ومن اليسار وحتى من الخلف ، فكأنك ترى خشبة المسرح عبر مرايا متعددة الزوايا والاتجاهات . كلمات الدراما تحمل تمرداً على وضع شائن ، وقائم فعلاً ، يسيطر عليه تعبير (الخوف) بكل ما في معنى الكلمة من تفسيرات وموضوعية . الدراما تقول كل العرب في حالة خوف ، من هذه الشرذمة من الصهاينة التي تقف خلفها ـ ودون قناع ـ الامبريالية الأمريكية ، بالعة النفط العربي ، ومصدرة السلاح بالدرجة الأولى إلى العدو الصهيوني الجاسم على قلب فلسطين الجريحة ، وقلب الأمة العربية الخائفة في آن واحد . وكلنا نعرف ذلك . وهو ما تجاوزته الدراما ، لتلقي بسهام التمرد والثورة والغضب علينا كمشاهدين (جبناء) إن صح هذا التعبير « ومعذرة في اللفظ » ، إن الفكر الدرامي هنا يحرك المشاهد إلى الثورة ، وإلى التململ من وضعه الراكد ، وإلى تحريك المياه والأفئدة

والنفوس ، ولا يتركها إلا وقد زرع الشوك والاشمئزاز في نفس كل متفرج . وألسنا نحن جميعاً الذين نشاهد هذه التجربة المسرحية عرب ؟

وحتى تستكمل التجربة ـ عبر مسيرتها ـ كل احتياجاتها الفكرية ، فقد لجأ مخرجها إلى استنباط الأغاني الجريحة والتراجيدية وكل الهمسات الشعرية في الأدب ، والتي تحمل المعاناة عند كل قطر عربي ، وتختلف أيضاً عنه عند قطر عربي آخر ، بحكم البيئة والظروف والملابسات وموقف الأدب نفسه داخل القطر . وأعطى الإخراج الفرصة لطلاب الدورة في الاشتراك في التجربة الأدبية والفكرية ، حين استعرض كل منهم أغاني وأشعار بلاده وقطره ، حتى يقف الجميع ـ داخل التجربة ذاتها ـ على صنوف الأدب وأشكال المأساة الواحدة ، وطرق التعبير عن المأساة ، وحتى يتم صهر كل هذه الأشكال ـ منفردة أو مجتمعة متماسكة ـ في الشكل التجريبي الجديد الذي تبحث عنه تجربة دورة العاملين في المسرح العربي .

ولعلنا لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نضع أيدينا على كل ما جاء من أفكار عبر مسيرة التجربة . لأن التجريب يعني وضع صورة من الصور الأدبية أو الفنية محل التنفيذ ، ثم رؤيتها للحكم على مقدار ملاءمتها من عدمه ، ومن ثم تتحدد النتيجة أو ما نسميه بالحكم ، في قبول الصورة أو تعديلها ، أو رفضها كلية في النهاية . ولا شك أن هذه الرحلة هي ما يطلق عليها المسرحيون والتجريبيون (رحلة الإبداع الفني) . إن التجريب الجيد لا يأتي فجأة أو هو يهبط بالوحي والسحر .

من هذا المنطلق العلمي للتجريب وقواعده نقر بوجود خطوط أدبية وفنية كثيرة اعتملت في ذهن وقلب واحساس كل مشارك في التجربة ، حملت كل منها أحاسيس القطر العربي القادم منه المشترك . ثم دخلت هذه الأحاسيس والأفكار ساحة معمل التجريب ، ووفق منهج ديمقراطي وشعبي ، وفي ارتباط بالفكرة الأصلية للنص المسرحي أو القصيدة الأصلية . حتى وصل الأمر بنا إلى أن نجلس مشاهدين لهذه التجربة الأصيلة في نهاية المطاف . ولا يمنع ابان مرحلة التجريب أن

نلقي بشيء لا نستعمله لأن المعرفة المكتسبة لا يمكن لها أن تضيع سدى. فالعقل الباطن للمسرحيين العرب الذي حضروا الدورة، لا شك أنه قد استوعب نظرة التجريب في تعبير أدبي ، أو في لفظ ، أو حركة مسرحية ، أو إيماءة ، أو في اختيار لون من الألوان ، أو في تفضيل إضاءة معينة ، أو اظلام معين ، أو في مضمون إيقاع لحني من الإيقاعات التي امتلأت بها التجربة . لكن منطق التجارب العلمية يقول، أن هذه العناصر جميعها ـ وحتى وإن لم تستعمل في صلب التجربة القائمة والحادثة فعلاً ـ ستظل داخل وجدان المشتركين، يجربون بها في أعمال أخرى على صعيد مستقبلهم المسرحي، وداخل أقطارهم العربية وبين جماهير الوطن العربي في كل مكان.

وللحقيقة نقول ، لقد سئمنا النصوص الجاهزة ، سواء فيما نقله آباؤنا عن المسارح الغربية في ترجمات ، أو فيما قدمه مؤلفونا الدراميون العرب من محاولات جاهزة في عالم الدراما . وليس هذا انتقاصاً منا لجهد هؤلاء أو هؤلاء ، لكننا اليوم في أشد الحاجة إلى تجريب فكري نستنهض معه همم الشباب والثوار والمفكرين والدراميين لإشراك المسرح في الموقف السياسي الذي طال تعثرنا فيه ، والذي ينعكس بصورة أكيدة على مستقبل العرب جميعاً أفراداً وشعوباً .

إننا نقدر الجانب الفكري في التجربة منذ ميلادها قصيدة كآلاف القصائد التي تنشر ـ كما نشرت قصيدة حمدة خميس ـ كما نقدر الجهد الخارق الذي بذله د . عوني كرومي وجرأته التجريبية في تحويل القصيدة إلى خشبة المسرح ، في احترام جليل لكل الجهود العربية المسرحية الشابة التي أعطت الوقت لمناقشة وتعديل وصياغة التجربة العربية . لكننا مع ذلك نوجه الكاتبة إلى مهمتها في المستقبل ، وهي المستفيدة الأولى من التجربة ، أن تخرج إلى الآداب العربية ، وحتى الدرامية الأجنبية لتضع يدها على مزيد من الفكر العربي والعالمي ، ولتكتشف أسرار ومسيرة التجربة العربية التي كانت هي بطلتها في الوقت نفسه ، بذلك يقدم للوطن العربي في المستقبل كاتبة درامية كبيرة إن شاء الله . ونرجو أن تزاوج بين الشعر

والمسرح فقط ، وتسقط الحلم من حساب تجربتها أو تجاربها القادمة ـ حسبما قالت في برنامج العرض ـ فحالتنا العربية الراهنة ـ وكما تعرف هي نفسها ـ ليست في حاجة إلى الأحلام ، بقدر حاجتها إلى الواقع وإلى الثورة ، وإلى مزيد من المجابهة والتصدي والعنف .

ثالثاً ـ في فنيات التجربة . .

ورد إلينا المسرح عن الغرب . حقيقة يعرفها كل مسرحي . ولكن هل نبقى أبد الدهر أسرى هذه الحقيقة ؟ ألا ينطق مسرحنا العربي في كل أقطارنا العربية بلغتنا الأم لغة الضاد ؟ ألا يمتلىء مسرحنا بالمشاكل الاجتماعية لكل قطر عربي ؟ إضافة إلى مشاكله الوطنية والسياسية والعربية ؟ وأليست هذه المشاكل ساعة عرضها على المسرح تحتاج إلى تجسيد فني عربي الإطار محليّ الصنعة ، بما يفرض شكلاً عربياً في النهاية ؟ فلماذا إذن يا ترى التمسك بالأشكال الغربية أو الأوروبية ؟ سؤال نوجهه لكل المسرحيين العرب الذين يملؤون اليوم ساحات المسارح العربية .

لا ننكر أننا تعلمنا المهنة المسرحية في بلاد الفرنجة . وأنا نفسي واحد ممن ينطبق عليهم هذا الحكم . وهو أمر كان ولا يزال من الضرورة بمكان ، وقد سبقتنا القارة الأوروبية بمسارحها منذ عصر النهضة أو بعده بقليل . وهو ما يفرض علينا ـ كرجال علم ـ أن نحترم بل ونقدس الجهود الفنية ، والتجارب التي قامت على مر السنين التي تجاوزت الخمسمائة عام .

ولكن . . لا زلنا نصفق ـ ولو تلقائياً ـ « لقبعة الخواجة » ، ولا نزال نرسف في عقدته ، حتى بعد أن قامت القومية العربية في الوطن العربي لتزرع فينا الإحساس بعروبتنا ، والانتصار لأفكارها ومقاييسها . وهنا تكمن مشكلة رئيسية ، هي مشكلة الحكم على الأعمال الفنية ، ومن بينها طبعاً التجارب المسرحية .

درسنا الكثير عن التجارب المسرحية الغربية . نعرفها عن ظهر قلب ، ولا نريد أن نتشدق بهذه المعرفة حتى لا يساء فهمنا . ونقدر هذه التجارب في الوقت نفسه حق التقدير . نقدرها في حدود ما قدمته لمسرح بلادها أو ما قدمته لتاريخ المسرح العالمي ، باعتبارنا جزءاً أيضاً من هذا التاريخ . نعرف تجارب استانسلافسكي وفاختنجوف وتايروف في المسرح الروسي . وتجارب كريج وأوليفييه وبروك في المسرح الانجليزي. وتجارب كوبو وديلان وفيلار في المسرح الفرنسي . وتجارب ليون شيللر وجروتفسكي في المسرح البولندي . نعرفها وبكل جوانب كل تجربة في النص الأدبي والإخراج الفني والمهمات المسرحية ، وحتى الإضاءة المسرحية ، كما في المسرح السويسري عند آبيا . ولكن لماذا لا نعرف التجربة العربية ؟ ولماذا لا نقدر حق تجارب الوطن العربي ، ونضمنها كتباً تصبح تاريخاً للمسرح العربي الذي لا يزال يكافح من أجل انتصار الفنون والعلوم الفنية على تقاليد البيئة والجهل بالفن أو الضرب بعرض الحائط بعلوم الجمال والتذوق الفني ؟

وأليس من حقي كعربي أن أروّج لأي مسرح عربي تقدمي أو تجريبي يخط طريقه نحو الكمال ، أو يبحث عن هوية عربية تلائم التراكيب اللفظية لدرامة من الدرامات ، تكون أو هي تستهدف تحليل الواقع العربي ، خاصة إذا ما كان معاصراً ويمس القضايا السياسية والوطنية لعالمنا العربي الذي يسير إلى الوحدة وإلى الاتحاد ؟وإذا كان مسرح برودواي الأمريكي أو مسرح الصفقة إن أردنا التعبير الدقيق ، والذي يعمل بلا ميزانية حكومية يقسم الدولار الأمريكي الواحد الذي يرمي أو يقذف به في السلعة المسرحية على النحو التالي : 30 سنتاً للفنانين ، 24 سنتاً لتكاليف الانتاج المسرحي من ملابس وإيجار المكان والمهمات المسرحية ، 16 سنتاً لبقية الأشياء الأخرى ، كما تذكر مجلة (تايم) في عددها الصادر في 19 يناير 1968 ، فأليس من حقي كعربي مرة أخرى ، وكرجل مسرح ، أن أحبذ وأحيي كل تجربة أصيلة يمكن أن تنهض في أي قطر عربي ، كما هو حالي أمام تجربة اليوم

(فوق رصيف الرفض) ؟ . خاصة وهي تجربة قامت على قوة السواعد ، وعلى فكر العرب ، وعلى التجديد الحقيقي ، ورفضت الدعاية بالمال كما شاهدنا في مسرح برودواي الأمريكي ، واستهدفت القضية الوطنية المعاصرة التي تشغل بال الذهن العربي الثائر ، وجندت كل نتائجها لبث التمرد وزرع القوة في الإحساس العربي الذي كاد أن يذبل ويتجمد ، وينحرف عن معالم طريق الثورة والنضال بكل معانيهما السامية والشريفة ؟ ونستنبط من التجربة العربية ما يلي :

خروج على القواعد المسرحية . .

قدمت التجربة على مسرح تجريبي . بمعنى أن المكان المسرحي لم يخضع لقواعد البناء أو المعمار المسرحي المألوف : قاعة تحولت إلى صالة للجمهور ، وطرقات يسير فيها الممثلون ويجري فيها التمثيل في آن واحد ، بغية الالتحام مع هذه الجماهير ، التي أخذت مكانها القرفصاء على الأرض . وكان طبيعياً أن تختفي كراسي الصالة المريحة ، ويحل محلها افتراشاً للأرض - وفي غير راحة للمتفرج - كما ذكرت في الندوة التي عقدت لمدة عشر ساعات مع المؤلفة والمخرج والممثلين وأساتذة الفنون المسرحية بجامعة بغداد . وهو ما رآه الإخراج فلسفة اقلاق راحة المتفرجين حتى يبعث التململ فيهم جميعاً . وهو ما زلت أختلف معه فيه . على اعتبار أن جلسة القرفصاء لا تتيح للمشاهد وسط حلقة التمثيل الدائرة أماماً وخلفاً ويمنة ويسرة ، لا تتيح له جلسة مريحة ، هو أحوج ما يكون إليها ، ليساعد الأفكار على النفوذ إلى نفسه ، بدلاً من احساسه بآلام قدميه وركبتيه بين الحين والحين ، وهو يلف مع الممثلين في صالة الجماهير .

وقد كانت هذه المتابعة - لي على الأقل - بمثابة تعذيب جسدي أو فيزيكي ، قطع علي دائماً حبل الاستمرار في الاستمتاع الفني بالتجربة ، ولو إلى حد معين .

أقول ، خرجت التجربة على التقليد المسرحي . فبينما المسرح الأوروبي التقليدي المنتظم داخل بناء مسرحي معروف ينظم وصول ممثليه قبل بدء العرض

بساعة على الأقل للمشتركين في النصف الأول من المسرحية ، ونصف ساعة للمشتركين في النصف الثاني من المسرحية ، حيث يقوم مدير المسرح بالتثبت من ذلك بنفسه أو عبر مكبر الصوت ، وجدنا التجربة العربية تشذ عن هذا الشكل الفني ، ويصل الممثلون إلى مكان التمثيل منذ الصباح الباكر ، ليتناقشوا في كل شيء يهم المسرح والمسرحية حتى ساعة العرض. وتخرج التجربة مرة ثانية عن المألوف ، ألا وهو خصائص العرض المسرحي فنياً . بمعنى المسرح الأوروبي محظور فيه بتاتاً الإضافات أو الارتجال ، وما أطلق عليه البهلوانيات . وهو ما يميز حالياً وللأسف المسرح العربي المصري التجاري . وهذه الجماعة الخاصة من الكوميديين المصريين الذين أودوا بحياة المسرح العربي الذي نهض في ستينيات القرن على أيدي المخرجين المصريين الذي عادوا من بعثاتهم ـ وأنا واحد منهم بكل تواضع ـ حتى هرب من الحياة المسرحية المعاصرة كل جاد وكل دارس حقيقي للمسرح . وليس معنى خروج التجربة عن هذا النظام المسرحي شيئاً جديداً . لكنه كان خروجاً ظاهرياً من أجل إتاحة الفرصة لكل مشترك للتعبير الحر الذي يقدم آفاقاً جديدة لاثراء التجربة الفريدة . ومع احترامي وتقديري الشديد لفكرة الحرية في الفن ، إلا أنني سأظل لا أستسيغ هذه الحرية ، ولا أطبقها ، حتى ولو قدر لي الله أن أتعرض مستقبلاً لتجربة من التجارب المسرحية . ووجهة نظري في ذلك أن الفن وحده ، لا يمكن التفريط فيه . حقيقة أن لكل ممثل إيقاعاً خاصاً به في دوره . لكننا من ناحية أخرى ـ كجماهير ـ لا نحس إلا بإيقاع واحد منتظم يخص أو هو ينبىء عن المسرحية أو العرض المسرحي بكليته ، حيث تنخرط كل الإيقاعات الفردية وتتوحد في واحد.

تجديد ملموس في الحركة المسرحية . .

اقتضى الشكل الذي اختاره المخرج لعرضه التجريبي ، أن يخرج عن مضمون الحركة المسرحية التقليدية . وما من شك أن التجربة نفسها ـ بحكم شكلها ـ قد فرضت هذا التغيير ، أو هذا التجديد إن أردنا أن نقول . وهو تجديد

ـ إذا وضعناه تحت درجات القياس ـ نستطيع أن نقول ونحكم بتفرده ـ هذه حقيقة لا بد من الإشارة إليها . لف الممثلون في حركاتهم حول الجماهير مرة ، ثم حول أنفسهم مرات ومرات . وكأنهم يبحثون عن الخلاص الفكري . . أزمة الدراما السياسية . وفي أماكن غير مألوفة من صالة الجمهور يسقط أبطال من المسرحية ، بعيداً عن منتصف خشبة المسرح التقليدية أو البؤرة الأساسية في المنظور المسرحي ، كما تنادي أحياناً كتب الإخراج المسرحي تبعاً لقواعد جامدة ، بل ومختلفة على الفن المسرحي ، مع احترامنا لمؤلفيها الغربيين . لأن الفن لا يقعد . وليس هناك فورمة أو (اسطمبة) واحدة تضع الممثل الرئيسي في الوسط على طول الخط . لأن ما تقوله شخصية ثانوية مثلاً يمكن من وجهة نظر الحوار المسرحي أو الأحداث أن يكون في بؤرة الأهمية أو القوة . فكيف يمكن والحالة هذه قبول مثل هذه التعميمات التي تقتل الفن والإبداع ، وتخرج لنا مخرجين أو قراء يسفسطون بقواعد مغلوطة في النهاية ؟ إن لكل مسرحية (حالة معينة) من التحليل والإبداع والمنطق والتصرفات والظواهر . فهل يمكن تطبيق قاعدة إخراجية واحدة على كل الظروف والظواهر ؟ لا أعتقد ذلك .

مصادر غربية في الإضاءة . .

استعملت التجربة مصادر إضاءة ـ وليس إنارة ـ كما ذكرت الندوة ، غاية في الإبداع ، وغاية في الغرابة أيضاً . فهي مبدعة لأنها حاولت أن تجري وراء الأحداث ، وأن تتجاوز مهمة إنارة جزء من المسرح أو الصالة يجري فيه التمثيل ، إلى ابراز العنصر النفسي والتأثير به سيكولوجياً على المشاهدين المتربعين أرضاً ، للوصول إلى مضمون التجربة وهدفها الرئيسي . وأجد توفيق المخرج الكامل في الإضاءة ، حتى وإن استعار أدوات إضاءة غربية أو تقليدية ولست أومىء له من خلال هذا الحكم بالانصراف عن تشكيلات الإضاة التقليدية ، لأنها هي هي نفسها إضاءة عصرية أيضاً . كما أنني في الوقت نفسه لا أعفيه من ضرورية استمرار تجربته في البحث عن شكل من أشكال الإضاءة ، كما يمكن له ـ وبطريقة ابتكارية ما ـ ان

ترتبط بالعربية أو بمضامين وأهداف تجربته. ليس من حق الناقد أو الباحث أن يقترح شيئاً على الفنان ، لأنه حينئذ يتجاوز مهمته ، بل ويدخل في بوتقة الابتكار والابداع ثم هو أخيراً يعتدي على حق من حقوق الفنان، وأعني به حق الخلق والإبداع، وهو ما أقدره حق التقدير ولا أمسه . ومع ذلك ، فإنه يجب الاعتراف بأن تكوينات أماكن هذه الإضاءة كانت غير تقليدية. فلا أنوار للحافة ولا كباري في مقدمة المسرح من الأعلى، ولا مصادر للنور على جانب صالة الجمهور، ولا تعقيدات في حركة السير بنظام الإضاءة مما يُشعرك بالانبهار وعظمة التقنية. إن أهم ميزات الإضاءة المسرحية في التجربة أنها تشعرك أنها تعمل طبيعية، كحركة (الكاميرا) في الخيالة التي تنساب بها داخل المنظر الخيالي دون الحاجة إلى اشعار بهذا التدخل. وفي حزم ونظام حتى لا تفسد قدر امكانها مسرح التنوير الجماهيري العربي، الذي تضعه التجربة ذاتها نصب أعينها.

الأزياء المسرحية والمهمات (الاكسسوار) . .

كلنا عرب . ملابسنا معروفة ، ولا تزال بعض الأقطار العربية تستعمل الزي العربي ، حتى وإن تشبه مثقفوها أو أنصاف مثقفيها بالمدنية في مظهر الزي الخارجي . وقد أورد المخرج فيما يخص اختيار أزياء التجربة أنه ترك الأمر حراً للمشتركين في التجربة . لكن هذه الحرية التي أعطاها إياهم بحكم قيادته الفكرية والفنية كانت حرية مقيدة أيضاً . بمعنى أن الاختيار لزي مثلاً ، لا يعد قراراً ، وإنما يتعرض هذا الاختيار مستقبلاً ـ وعلى طريق مسيرة التجربة ـ للمناقشة والتحليل . هذا سلوك فني جيد . ويحمل حقيقة سمة التجارب المسرحية دون شك . رأينا أنواعاً من الأزياء ، كما في الطبيعة العربية القائمة اليوم . لكن هل نقول من زاوية أخرى . . أين إذن التجريب في الأزياء المسرحية ؟ إذا ما اعتقدنا أن هذه الأزياء جاءت معبرة عن نفسها بطريقة واقعية ؟ أو تقليدية إن شئنا أن نقول ؟

لا نريد أن نخوض في متاهات لا فائدة منها . إن التجربة كما شهدناها لم ترتكز في كثير على المعاونات المسرحية ، بقدر ارتكازها على فكرة القصيدة الثائرة ، والحركة المسرحية ، ومن بعدهما التجسيد بالجسم والذهن معاً . وهو ما أشار إليه د . عوني كرومي في كلمته حين قال: «وبهذا نسمح للمشاهد أن يرانا وأن يشاركنا العمل بجسمه وذهنه » .

ولعل هذا التعبير ، وعلى هذه العبارة ، هو الذي أوقع جمهور المشاهـدين والمناقشين للتجربة بعد العرض ، وليومين متتالين لعل هذا هو الذي أوقعهـم في إيجاد مقارنة بين أسلوب العرض التجريبي ، وبين أسلوب جروتفسكي في مسرحه الفقير . وزاد من اختلاط الأمور أن المخرج نفسه كان قد أسهم بدراسة طيبة عن مسرح جروتفكسي البولندي بمجلة الأقلام في الشهر الماضي، كشف فيها عن التأثير الجسدي للممثلين وحقيقة مهماتهم أمام الجماهير في مسرح جروتفسكي التجريبي. إلا أنني من وجهة نظري الخاصة أتعارض مع كل الآراء التي خلطت بين العرض التجريبي العربي، وبين مقومات مسرح جروتفسكي، أو بين العرض نفسه وبين دراسة المخرج المنشورة في مجلة الأقلام، بل إنني أعتبر التجربة بعيدة ومجردة عن كل ما له سابق معرفة بتجارب أوروبية أخرى. ومن هنا أنفعل معها ولها في الوقت نفسه. ولعل التباين الشديد في الأزياء بين تجربتنا العربية وبين المسرح العاري من الأزياء عند جروتفسكي دليل قاطع ، يجبرنا على عدم الخلط بين هذه وتلك .

سقوط الإدارة والإداريين . .

طالما قلنا أن الإدارة بشكلها الروتيني والإداريين بتكوينهم المسكين المعقد أحد الأسباب الجدية في تعطيل المسرح العربي . ولسنا في هذا الرأي ضد إداري واحد في أي مسرح عربي على مساحة أقطارنا العربية . لكن الحياة المسرحية العادية ـ ولا أقول التجـريبية ـ قد أثبتـت أن الإدارة تلعـب دوراً فاسـداً في حياة الفـن المسرحي . وكلما ازدادت المكتبية ، كلما بعد المسرح عن الحياة ، وتعرض لتدخل الغرباء الذين يشربون القهوة على حسـاب عرق الفنانـين المسرحيين . والتفسـير

«السيكولوجي» والنفسي يعيد هذه الحالة لدى الإداريين إلى حقد الشهرة التي يتمتع بها الفنانون في مجتمعهم وصحفهم ووسائل اعلامهم .

والتجارب عادة ما تُسقط هذه الجماعة من حسابها . بل إنني أعتقد أن مسرحاً واحداً لم يسلم من تعقيدات الروتين ، إلا إذا كانت قيادته من فنان مسرحي . والتجربة العربية لم نطالع فيها إدارياً واحداً . فالمخرج والممثلون ومصممو (الديكور) أو الملابس وواضعو الألحان وفن تخطيط الوجه (الماكياج) ، ومشاركة ميدانية في الإخراج وتصوير فوتوغرافي ، كلهم من الفنانين الحقيقيين . ولعل هذه التجربة - رغم قصر الزمن في عرضها ، والقيمة الكبيرة في نتائجها - لعلها تكون مثلاً صادقاً للمشتركين فيها للإطاحة بنظم الإدارة اللعينة التي تقتل الفن وتعذب الفنانين والمخرجين المسرحيين .

المخرجون و(الاستديوهات) المسرحية . .

قبل أن نتعرض لبعض التجارب لدى المخرجين المسرحيين ، إذ لا مناص من التعرض لبعضهم ، حتى نستطيع أن نتعرف على مدى النجاح الذي أحرزته التجربة العربية التي بين أيدينا ، لنبحث في قضية الاخراج المسرحي العصري ، وموقفها من التجربة الفنية بوجه عام . وفي رأيي أن الاخراج العصري ، يعني ارتباطاً جذرياً بموقف الإنسان داخل الدراما ، حتى يصبح كل تحرك واشعاع له يتعرض للجديد أو للاضافة قبل أن يهتم بالتاريخ أو الجزئيات أو غير ذلك من عناصر مثبطة أخرى ، قد تعاكس أو هي تؤخر من انطلاق مفهوم (العصرية) في المسرح الحديث . وهنا نجد أن عملية التجريب تصبح فكرة أو أساساً في عقل المخرج ، كما تصير في الوقت نفسه هي المحول للنسيج الدرامي كله ناحية التجديدية أو اللا اعتيادية .

وفي ظني أن المخرجين الجدد الدارسين للمسرح وعلومه هم أقدر الفنانين على حمل بذور التجديد لسببين . الأول أنهم لم يتلوثوا بعد بروتينية الفن المسرحي ،

التي يمكن أن تترك عليهم آثاراً غير صحية بفعل عوامل كثيرة منها جمود البيئة الفنية أو ضعف الممثلين أو نقص الأجهزة الفنية المعاونة ، أو عدم تجديد دمائهم وجلو أبصارهم على الدوام بالجديد في عالم المسرح أو المكتبة الفنية المسرحية .

والسبب الثاني هو هذه الجرأة التي تكمن في نفوس الجدد ، حتى لتقيم معادلة متوازنة بين أعمارهم وبين ما يفكرون فيه من تجديدات تتسم بالجرأة والغرابة واللا معقول في الفكر والفن أحياناً كثيرة . وهو ما يثري التجارب على كل حال . ومن هنا تعمل الدول المتقدمة في المسرح على رصد التجارب لدى المخرجين الشبان وادخالهم المعمل الفني وتعريضها للنقد والبحث العلمي لاستبيان مدى التجديدية وعناصرها في الأعمال الفنية الجديدة التي يخرجها الشباب من المخرجين ، قضاء على تكرار في أعمال القدامى الذين يعتقدون على الدوام أنهم من المجددين ، رغم تناقض أعمالهم التقليدية مع روح التجديد لا محالة . إن أساسات مسرح العصر تكمن في عناصر ثلاثة : أراها في الدراما أو المسرحية ، وفي الممثل ، وفي المتفرج المسرحي . ولا أخالنا في هذا التصور نختلف مع مبدع التجربة العربية الدكتور عوني كرومي . تماماً كما لا نختلف معه في فهمه التجريبي الحديث لمهمة المخرج في العرض المسرحي . إن حرية المخرج الواسعة العريضة في مسرح تقليدي نجدها تتقلص من ناحية ، لكنها تتسع من ناحية أخرى . بمعنى أن افساح المجال للممثلين لكي يعرضوا فكرهم ، ويناقشوا القضايا الدرامية ، ويقترحوا الملابس أو الأزياء أو الألوان ، فضفاضة كانت أم ضيقة ، أو غير ذلك من الاشتراك الفعلي في (الحدث المسرحي التجريبي) ، كل هذه الأفكار - مهما صغر حجمها - فإنها تعكس تجربة الآخرين عبر المسرح التجريبي . وهو ما نستبدل معه من وجهة نظرنا الحيز العريض لدى المخرج ، بمساحات واسعة من التجريب ، لا يمكن أن نقيسها لثرائها ، ولعدم امكان التوصل إليها مرة واحدة ، وداخل عقل المخرج المبدع وحده ، مهما كان عظيماً . ومن الطبيعي - نتيجة لما تقدم - أن نجد احتياجات المخرج في مواقع التجريب المسرحي عادة ما تتخذ أشكالاً وواجبات ومتطلبات

أخرى ، غير احتياجاته في المنهج التقليدي . ذلك لأن التجريب يضع بالدرجة الأولى في نقطة الارتكاز الحياة ، وخشبة المسرح ، والممثلين ، والنظارة الجماهيرية أيضاً . ومن هنا نرى أن التجريب يضيف عناصر جديدة إلى ما تعارف عليه علماء المسرح بالنسبة لمسرح العصر . ولا يمنع من هذه الإضافة ، إذا كان المنطلق نفسه يسمح بالتجريب في كل شيء ، بشرط خضوع العنصر للحقيقة التجريبية وقواعدها ونتائجها أيضاً ، هذه النتائج التي تحصر القضية التجريبية بين الإنسان الممثل والإنسانية التي يجب أن يبثها أو يولدها ويوقظها الممثلون في نفوس المشاهدين والمتفرجين ، بنظام التأثير التبادلي .

وفي تاريخ التجريب المسرحي الكثير من التجارب الحية التي أثرت من مناهج التجريب ، وقدمت الفرصة لكثير وعديد من المخرجين ليقتفوا أثر زملائهم من المجربين البادئين بالتجارب المسرحية . تجربة فاختنجوف في المسرح الروسي فتحت الطريق أمام سيمينوف ، زفادسكي ، همليوف ، يافريموف ليبدأ الآخرون (استوديوهات) تجريبية خالصة . التجربة الانجليزية على يد جوردون كريج دفعت ببيتر بروك إلى تتبعها ، بل وإلى الاعتراف بجهود صاحبها في كل مكان على لسان بروك نفسه . والتجارب المسرحية لا تهتم بالزمن ، ولا تقيم حساباً سواء طال هذا الزمن أو قصر . فاختنجوف يظل يجرب ثلاثين عاماً يخصصها لمسرحه التجريبي الشاق حتى أطلق عليه تعبير (المتعبِّد المسرحي) الذي يرفض الحصول على النتائج سريعاً ، ويفضل العيش في محراب المسرح ينشر العلوم المسرحية ، وينتقل من (استديو) إلى آخر ، يؤلف الجماعات والهواة البارئين في المسرح ، من المتمتعين بحب الفن ، حتى ينضم مع تجربته الفريدة الطويلة إلى صف قليل من الزاهدين العازفين عن حياة الشهرة ، المتضرعين في محراب الفن المقدس . يعمل خمسة أيام أسبوعياً ، ويقضي الأيام والشهور والسنوات تلو السنوات ، ويقضي عمره مستلذاً لروح الفن ، مستعذباً النجاح الذي يحققه عالمه الصعب ، مناضلاً بما لم يناضل مثله في ساحة التقشف الذي أخذ به نفسه رضاء طواعية . يقضي شهوراً

على التدريبات الموسيقية للممثلين ، وعلى التدريب على الألعاب البهلوانية ولعبة اليوجا ، بغية الوصول إلى نتيجة واحدة من نتائج التدريبات أو التجارب البدنية التي تقود ممثليه إلى مستوى أحسن ، حرصاً على تكوين أجسادهم لوضع درامي جيد الصورة والوضعية يمكن مستقبلاً أن يستعمله الممثل في مشهد من المشاهد أو في وضع من أوضاع الحركة المسرحية النابهة. وحينا تقتضي ظروف فاختنجوف أن يعتكف مريضا في إحدى المصحات ، فإنه لم يفتأ أن يعود منها بأفكار وتجارب جديدة أخرى . فاختنجوف لم ينهر الممثلين كما فعل جوردون كريج ، بل عمل من أجلهم في صمت مطبق . بل لقد ترك مسرح الفن الذي كان يعمل فيه من أجل إقامة تجاربه الشاقة المضنية .

والمسرح عبر التجربة الفاختنجوفية ليس هو هذه اليافطة المضيئة على باب كل مبنى كبير يحوي بداخله مئات الكراسي أو آلافها ، وتحدده ستارة للمقدمة وأضواء في صالة الجمهور وعلى المسرح ، بقدر ما هو تحقيق لجماعة متجانسة تعمل في خدمة الشعب . جماعة تعبر برأس واحد وفكر واحد ، وتقدم خدماتها للشعب على شيء يسمى خشبة المسرح . ويكفي للتدليل على عظمة التجربة عنده أن نعرف خروجه على تعاليم استاذه استانسلافسكي . ومع ذلك ـ ورغم هذا التعارض ـ فقد قال عنه المعلم استانسلافسكي « فاختنجوف يُعلّم طريقتي أحسن مني » . وكان من الطبيعي أن ينتشر فاختنجوف بين (الاستوديوهات) التجريبية العديدة . فدرس إلى جانب (الاستديو) الخاص به في (استوديوهات) جونست ، الأرمن ، هابيما ، شاليابين .

ونفس التجريب هو الذي حدا بالمخرج الانجليزي بيتر بروك في عام 70 إلى أن يترك المسرح التقليدي الأنجليزي متمثلاً في (فرقة شيكسبير الملكية) ، بل ويترك انجلترا كلها ليكوّن فرقة مسرحية تجريبية في باريس . وهو أيضاً الذي يقدم تجارب مسرحية في إيران وفي أفريقيا ما بين عروض ابتكارية وأخرى ارتجالية . فإذا جاءت هذه الانتفاضة البروكية للتجارب عند بروك وهو في سن الخامسة

والأربعين . وبحساب الطريق الفني وسنوات حياته التي بدأها في الواحد والعشرين من عمره عندما أخرج كوميديات شيكسبير في مدينة ستراتفورد الواقعة على نهر ألافون مسقط رأس العظيم وليم شيكسبير ، أدركنا سحر التجربة المسرحية وعظمتها وتأثيرها على الحياة المسرحية أينما وجدت وحيثما ظهرت . وتاريخ التجارب في فن المسرح يحفظ أسماء المخرجين استانسلافسكي وبراهم وأنطوان وراينهارت وماير هولد وتايروف وفاختنجوف وباتي وفيلار وكوبو وديلان ، ونضم إليهم اليوم العربي عوني كرومي . لماذا هذا الحكم يا ترى ؟

لأن وظيفة المخرج اليوم ونحن على مدخل الثمانينات قد تغيرت تغيراً ملموساً منذ أوجد جورج ماييننجن الثاني الحدود الفنية لوظيفة المخرج والمهمات الفنية لمهنة الاخراج في المسرح . المخرج المسرحي اليوم ممثل ومؤرخ وسياسي ومعماري وفاهم واع للتقنية العصرية في كل نواحي الحياة المعاصرة . ولما كان المخرج العصري يتعامل أو هو مضطر إلى التعامل بشكل أو بآخر مع الممثلين ومع الجماهير ، فإنه بالضرورة في حاجة لأن يعرف الكثير عن التربية وعن علم النفس . وهو فوق هذا وذاك مطالب بأن يعيش الدور التمثيلي للممثل ويعاني معاناته ، وعليه بعد ذلك الفهم في شؤون الفنون التشكيلية والموسيقى والتاريخ المسرحي والنقد الأدبي وتقنية خشبة المسرح والعلاقات الاجتماعية وعلم الاجتماع . وبعد كل هذه المعارف جميعها لا يصل المخرج الحديث إلى ما هو مطلوب منه أن يكونه حقاً . أية مهنة شيطانية هذه ؟

والتجربة العربية التي شهدناها في خمس عشرة دقيقة تمثيلاً وإخراجاً ، استغرقت إعداداً اقتضى شهراً كاملاً ليل نهار . وهو ما يذكرنا بدقة فاختنجوف . وهي تجربة - كما سبق الإشارة - رفضت كل تقليد حتى ولو كان جيداً ، أو مألوفاً أو مأخوذاً به في مسارح عربية كانت أم غربية . وهو ما أحسسنا معه حقيقة بروح العصر التخصصي الذي تقدم فيه التجربة .وأحسسنا أيضاً أننا خرجنا من القرن السابع عشر حينما كان باتست موليير يكتب المسرحية ويخرجها ويلعب دور البطولة

فيها . كما خرجنا أيضاً مع التجربة وفي ظل حدودها عن مسرح النجوم الرخيص الذي يتزعم المسرح التجاري العربي في القرن العشرين . إننا نثق في المخرج المجرب الذي يقود المسرح إلى الجديد عبر الطريق المعبد المفيد للجماهير ، وهي تشاهد مشاكلها . كما شاهدنا نحن في التجربة العربية مشكلتنا السياسية المعقدة . نثق فيه بعد أن اختفى المسرح الفكتوري الانجليزي ببطله الممثل ، واختفى مسرح برنارد شو ومسرح يوجين أونيل ببطله الكاتب الدرامي ، ليترك كل مسرح تقليدي سبق المكان اليوم لمخرج التجريب مع هواته من المجربين المخلصين .

التجريب لا يقيم حساباً للزمن . دليلنا على ذلك أن الانجليزي جوردون كريج لم يخرج في حياته كلها إلا 12 مسرحية خارج بلاده . إن أغلب الدراسات المسرحية اليوم تشير إلى أن داخل الممثل هو الجدير بالإبراز في المسرح العصري . من هنا أقول بأن التجربة العربية لم تغفل المنطق العصري عندما بحثت عن داخل ممثليها ، بل ولجأت إلى الاستعانة بكل ملاحظاتهم وابداعاتهم الداخلية ، على طريق مسافة العمل الفني . وهو ما يتعارض أو يتباين مع الاخراج الآلي أو الأوتوماتيكي الذي يكتبه المخرج محرراً كما يكتب الطبيب بطاقة الدواء لمرضاه .

لست منفعلاً بالحماس من أجل التجربة ، ولكنني أقيس الأمور بميزان دقيق ، حتى لا نعطي التجربة أكثر من حقها فنقع في أخطاء النقد الفني . إن أكبر دليل على نجاح التجربة العربية ما أنقله هنا عن الناقد اللامع المجري مولنار جال بيتر من كتابه بعنوان (المسرح المشاكس) صفحتي 23 ، 24 وهو ينقد تجارب بلاده المسرحية فيقول :

« إن الاستوديوهات المسرحية التجريبية لا تقدم إلا إنتاجاً درامياً مساعداً للخطة المسرحية . مسرحيات تجريبية ليست لها خصائص التجريب ، يمكن أن تمثل على مسارح عادية ذات فتحة عادية . فإذا ما أمعنا النظر في التجارب التي قدمت لم نجد جديداً يشدنا إلى منطق أو إلى أسباب التجريب . لم تختلف طريقة

جلسة التدريب عن الجلسة التقليدية. لم نلمح جديداً في التفسير أو منهج الإخراج أو في طريقة التفكير أو الإعداد المسرحي . التقنية الخارجية والداخلية واحدة في التجريب وفي التقليديات . لم يقدم التجريب جديداً في التكوين الحركي للشخصيات المسرحية أو غريباً أو مستحدثاً في الالقاء أو التمثيل أو طريقة حديث الممثلين . لم ينبىء شيئاً عن خطوات معملية سبقت العروض لتجعله تجريباً بمعنى كلمة التجريب » .

ولا أبالغ إذا قلت أن كل ما افتقده زميل دراستي الناقد المجري ، قد ضمنته دورة العاملين في المسرح العربي تجربتها الحية المتواضعة . ذلك لأنها قدمت إلى جانب ما قدمته ثراء في وسائل الالقاء ، ظهر طيعاً وشاذاً وصعباً وعنيداً بحسب حاجة الموقف المسرحي ومدى تأزمه وارتباطه بالقضية السياسية المعاصرة في الدراما ، حتى حصلنا على التعبير الواعي الراقي في النهاية .

تقويم التجربة . .

بعد كل عرض مسرحي يجري تقويم التجربة على الطبيعة . حوار بين المخرج والمؤلفة والممثلين من ناحية والجماهير على مختلف مستوياتها من ناحية أخرى . أساتذة التمثيل والإخراج بأكاديمية الفنون الجميلة ابراهيم جلال . سامي عبد الحميد . ومخرجون مسرحيون أكفاء من المسرحيين العرب ، العراقي محسن العزاوي والتونسي عمر خلفة ، وغيرهم كثيرون . ويسجل المخرج كل كلمة تقال من أجل التجربة . ويا حبذا لو خرج كتاب أو كتيب يحمل هذه الآراء جميعها لتأريخ التجربة .

ولقد تعارضت بعض الآراء مع التجربة ، أو قل هي أصوات نحترم رأيها حتى وإن حكمت على التجربة بالمنطق التقليدي ، وهو ما ليس في صالح العرض أو العلم المسرحي .

لكن تبقى في النهاية حقيقة ناصعة ، وهي أن المسرح العربي يستطيع أن يخوض باب التجارب المسرحية الواسع ، وأن يسبر غور هذا المحيط الواسع المليء بالإنسانية ، العاكس لجهد الإنسان العربي ، كما رأينا في التجربة العربية ، خاصة إذا ما كان الأمر أو القضية تمس من قريب وجدانياتنا والحالة الشعورية التي نعيشها الآن ، ويعيشها كل منا في الوطن العربي .



• الوَاقعيَّة في مَسْرَح نِعمَان عَاشُور

لا نقول جديداً حين نصنف مسرح أو درامات نعمان عاشور ـ على الأقل في أغلب انتاجه ـ ضمن التيار الأدبي الواقعي ، هذا التيار الذي انبثق في فترة كان الأدب العالمي بدراماته يسيطر على السوق الأدبية في مصر . ولعل مسرحيته الأولى المسماة (الناس اللي تحت) والتي قدمها المسرح القومي المصري في الموسم المسرحي 1957/ 1958 كانت بداية الطريق إلى ظهور طور الدرامات الاجتماعية على خشبة المسرح ، ليس في مصر وحدها ، بل في أقطار عربية أخرى تأثرت بالتيار الواقعي ، وقدمت فيه الكثير من الأعمال الفنية . والتي نعتبرها امتداداً للواقعية الأدبية المسرحية . . هذه الواقعية التي قرّبت كثيراً من واقع المجتمعات العربية ، وألهمتها فيما بعد أشكالاً أدبية وفنية أخرى ، ساعدت وساهمت في معالجة القضايا الحيوية في الأقطار العربية . بل ولا أبالغ حين أقول إنها قد وجهت إلى البحث في التراث ، وتقديمه في صورة واقعية حية لمشاهدي المسرح في كل مكان .

منذ عام 1957 ينبثق التيار الواقعي على يد نعمان عاشور . ويظل هذا التيار يتغذى على عناصر أدبية تعكس الواقع المصري بكل تفاصيله السياسية والاجتماعية والشعبية . هذه الشعبية على وجه الخصوص التي لم تنفصل لحظة عن تكوين الشخصيات البالغة البساطة ، والتي أعطت العبق الواقعي ـ دون زيف أو زخرفة ـ في كل السلوك وكل التصرفات دفعة قوية واحدة .

هذه الدراسة جزء من رسالة الدكتوراه في الآداب التي ناقشها الكاتب في 17 يناير 1974 في أكاديمية العلوم المجرية ببودابست ـ المجر .

ومن وجهة نظرنا ، فإننا نلاحظ أن هذا المسرح الواقعي ، قد توقف دفعه عند مسرحية (عيلة الدوغري) لنعمان عاشور عام 1964 . ومن هنا فإننا سوف نتعرض في الدراسة إلى الأسباب التي أدت إلى هذا التوقف ، حتى وإن لم يتوقف الكاتب الذي فجّر هذه الواقعية عن الاستمرار في الكتابة الدرامية .

أولاً : المرحلة الواقعية الأولى . .

تحتل هذه المرحلة الأولى الفترة الزمنية ما بين سنوات 1955 ، 1959 ، وهي مرحلة لم تقتصر على مسرحيات نعمان عاشور فقط ، بل شاركه فيها الكاتب العربي المصري لطفي الخولي ، وتصدرت مسرحيات المغناطيس والناس اللي تحت وسيما أونطة لنعمان عاشور ، قهوة الملوك للطفي الخولي هذه المرحلة الرائدة في تاريخ الواقعية المسرحية العربية . ويسجل ظهور المغناطيس 1955 والناس اللي تحت 1956 في فرقة المسرح الحر الأهلية المصرية السبق لهذه الفرقة على المسرح الحكومي الذي تابع المبادرة وأقدم على عرض هذه المسرحيات بمضامينها الواقعية الجريئة ، والغريبة آنذاك على الشكل المسرحي ، وهو ما نعتبره جرأة نادرة في ذلك الوقت . ونعني بذلك عرضين هما سيما أونطة لنعمان عاشور عام 1958 ، قهوة الملوك للطفي الخولي عام 1959 . ولعل السبق التاريخي لفرقة المسرح الحر في عرض هذه النماذج الدرامية يكمن في تقديم أدب مسرحي يحمل على جناحيه مضامين الآداب الاشتراكية في مصر مبكراً . ولولا هذه المبادرات التي جاءت في المرحلة الواقعية الأولى التي نحن بصددها ، لكان من الممكن أن يتأخر ظهور هذه البذور حتى عام 1958 سنة تقديم مسرحية سيما أونطة لنعمان عاشور ، على اعتبار أن المسرح القومي لم يجد بداً عام 1958 من تقديم مسرحية نعمان عاشور الثالثة ليكسب إلى جانبه كاتباً درامياً كان قد ذاع صيته خلال السنوات الثلاث 55 ، 56 ، 57 نتيجة نجاح دراميتيه المعروفتين المغناطيس والناس اللي تحت .

لكن ماذا كان تأثير هذه الواقعية على الناس ؟ وعلى الحياة الأدبية آنذاك ؟
كان هذا الأدب الواقعي الجديد يجد صدى عميقاً في نفوس الجماهير المصرية ، التي كانت قد وصلت إلى حالة السأم من المسرحيات المترجمة ، والبعيدة قلباً وقالباً في أغلب الأحيان عن واقع مصر وواقع الإنسان المصري . وإذن فكان طبيعياً ميلاد هذا التجاوب الجماهيري ، خاصة في تلك المرحلة التي سبقت اعلان القرارات الاشتراكية في مصر عام 1961 . هذا التجاوب الذي كان يحوي خلفه نغمات تكشف عن سماتها محاولات التوعية التي كانت تمتلىء بها درامات البذور الاشتراكية .

من الطبيعي أن يقظة الوعي عند هذه الجماهير لم تولد هكذا فجأة بين ليلة وأخرى . ولكن الفضل في ذلك يعود إلى حركة التوعية الوطنية في الآداب المسرحية ، والتي سببتها ـ ومن طريق مباشر ـ الدرامات الوطنية التي احتلت مكانها بعد الثورة العربية المصرية . . ثورة 23 يوليو الخالدة . وهي درامات وطنية فتحت أذهان الجماهير العربية في مصر على بشاعات الاستعمار . وكل هذا وذاك قد مهّد دون شك إلى تربية الوعي واليقظة لدى الجماهير . فلما بدأت مرحلة ظهور بذور الدرامات الاشتراكية ، كانت الجماهير قد تسلحت بوعي جعلها تضع يدها على المضامين الواقعية لمجتمعها الذي كان يتجه آنذاك سياسياً واقتصادياً واجتماعياً للاشتراكية ، حتى قبل ظهور القوانين الوضعية الاشتراكية نفسها ، دليلنا على ذلك نجاح درامات المرحلة الواقعية الأولى ، رغم عدم شهرة كتابها أو معرفتهم من قبل على المستوى المسرحي .

واستمر تطور هذه المرحلة . فبخلاف حركة النقد الفني التي سجلت وقيمت هذه المرحلة الواقعية الأولى تقيياً جيداً قدر لها الاستمرار والتأريخ القومي والعربي ، ظهرت خمس درامات أخرى تسير في نفس الاتجاه الواقعي لمؤلفين جدد ، واستمراراً للرواد . وهي مسرحيات القضية للطفي الخولي 1961 ، البيت

القديم لمحمود دياب 1962 ، وابور الطحين لنعمان عاشور 1962 ، الأرانب للطفي الخولي 1963 ، عطوه أفندي قطاع عام لنعمان عاشور 1965 . وقد ظهرت كلها في فترات متقاربة . بل إننا لنلحظ ميلاد كاتب جديد هو محمود دياب ينهج نهج الأولين ، بل وبعمق أشد في مسرحيته البيت القديم .

على هذا نرى الثالوث (عاشور ، الخولي ، دياب) يمثلون بطولة المرحلة الثانية التي خرجت امتداداً للمرحلة الأولى ، هذه المرحلة الثانية التي بدأت عام 1961 بعد اعلان القرارات الاشتراكية في مصر .

مسرحيات الطور الأول . .

في اكتوبر 1955 قدمت فرقة المسرح الحر المصرية مسرحية المغناطيس لنعمان عاشور لأول مرة ككاتب درامي . وقد جاء تقديم الفرقة للمسرحية في برنامج العرض يقول :

« ومن أهم وسائلنا إلى النجاح هدم الرأسمالية والأرستقراطية اللذين كان يقوم عليهما الفن المسرحي ، وتيسير ظهور المسرح الموضوعي الهادف للشعب مهما اختلفت مشاربه وتعارضت أذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية »[1] .

صورت الدراما تصويراً واقعياً الحياة البسيطة التي تعيشها الطوائف الشعبية من واقع البيئة . جعل نعمان عاشور مكان الأحداث درب عجور . . أشد الأحياء شعبية في القاهرة . وهي أول بادرة من المؤلف الجديد الذي يصعد المسرح للمرة الأولى ، بادرة تشير إلى القطاع الذي ستدور فيه أحداث مسرحيته ، معلناً نزوله إليها ليصورها بلحمها وشحمها ، لتسجيل أحوالها وعلاقاتها ، في محاولة لاستخلاص جديد شعبي على حياة الدراما المصرية .

(1) مسرحية المغناطيس ـ برنامج العرض المسرحي 1955 .

في عام 1905 دعا الكاتب الدرامي الروسي مكسيم جوركي دعوة فنية تقول « اذهبوا بين جموع الشعب »[1] .

والآن نتساءل ، لماذا اختار نعمان عاشور مكان أحداثه هذا الحي الموغل في الشعبية ؟ . ويدفعنا السؤال إلى التعريف بأن الكاتب قد كتب درامته عام 1951 ، لكنها لم تقدم على المسرح إلا بعد أربع سنوات ، أي في عام 1955 . وفي رأينا أن الظروف المصرية عام 1951 كانت إحدى الأسباب القوية التي جعلت نعمان عاشور يلجأ إلى استعمال (ثيمة المكان الشعبي) ووضعه في نقطة الارتكاز في مسرحيته ، حيث تلف جميع الأحداث حوله ، كمركز هام وحيوي في نفث العديد من عناصر الواقع الاجتماعي المصري آنذاك .

في عام 1951 تبلورت طبيعة الحركة السياسية الوطنية في مصر . والتي كانت قد بدأت منذ عام 1946 وذلك بدخول الطلبة والعمال أخطر دور في تاريخ هذه الحركة . وعام 1951 يحدد في وضوح دخول العمال بالذات لأول مرة في التاريخ المصري كقوة لها كيانها ولها تفاعلها في الحلبة السياسية . وكان لا بد أن تحدث ردود فعل لتحرك هذه القوى الشعبية المتمثلة في طبقة العمال . هذه الطبقة التي لم يكن لها وجود في مصر ، ونعني بالوجود الوجود المنظم . وحتى وإن افترضنا وجوده ، فإنه كان يسير داخل إطار الحكم الملكي الذي كان قائماً آنذاك (كان الأمير عباس حليم أحد أفراد الأسرة المالكة رئيساً لحزب العمال) ، بما يخدم أغراض رجال الحكم أنفسهم ، ولا يخدم مصلحة العمال أبداً . ولقد ظهرت ردود الفعل هذه في الأدب الدرامي ، في محاولة للنفاذ إلى الطبقات الشعبية ، تصويرها وإبراز حركاتها ، ورفع الغبار عن قوتها المدفونة ، ولكن في صورة فنية تقبلها الدراما ومواصفات المسرح .

---

(1) كتاب الواقعية الاشتراكية

II. Kötet, 40. 0. Gondolat, Budapest, 1970.

من هنا نجد أن نعمان عاشور قد استعمل في المغماطيس مواصفات البطل الريحانيّ ، وهي الشخصية المطعونة دائماً ، والتي كانت تتعرض على طول الخط لظلم واستبداد الطبقة العالية ، لكنها مع ذلك تبقى في النهاية مدحورة مظلومة ، لا يفارقها التعسف ولا يمهلها الظلم لحظة واحدة من لحظات حياتها من الميلاد إلى الوفاة. إلا أنها مع ذلك كانت تتقبل الظلم عن رضى، قانعة بما قسمه الله لها. وغاية ما تفعله هو أن تكتم غيظها في قلبها ونفسها، ولا تستطيع له حراكاً . هذا في مسرح نجيب الريحاني الأهلي ، حيث كانت عملية التنفيس الوقتي اللحظي تمر من فوق رؤوس المشاهدين ، ونظارة المسرح ، التي لم تكن تفهم كثيراً مما كان يعانيه نجيب الريحاني الممثل الدائم لهذه الشخصية المطعونة . ذلك لأنها كانت طبقة برجوازية عالية ، لم يكن يعنيها طعنه في قليل أو كثير.

ومواصفات البطل الريحاني ـ والتي التقطها نعمان عاشور وفي ذكاء كثير ـ تتغير تغيراً تاماً عند مؤلف المغماطيس . فالبطل عنده يخرج من سياج وحصار البيئة العالية التي كان يعيش وسطها هناك عند الريحاني ، بين القصور والحدائق والكلاب ، ليدرّس لابنة الباشا وغير ذلك من المظاهر الارستقراطية ، يتغير هذا البطل تماماً ليزرعه نعمان عاشور في أرض جديدة ، وفي تربة غير التربة المصطنعة غير الواقعية ، فيشب هذا البطل على شيء جديد ، له مظهر وسلوك آخرين . إن الموقف الذي يدور فيه بطله والذي نبع منه لا يتغير أبداً ، إنما يحاول أن يبعث على التغيير .

كان رأس المال هو المسيطر على كل شيء ، حتى بعد قيام الثورة المصرية ، هذه الثورة التي لم تكن بمستطيعة تغيير كل أوضاع وجذور الدولة الملكية الفاسدة في لحظة واحدة وبين عشية وضحاها . كان رأس المال هو المحرك الأول الذي يعذب الطبقة الشعبية ، أفرادها وعمالها والمتعرضين للتعامل معها أو حتى العطف الإنساني عليها . ذلك لأنه يستمد كيانه من الأنانية ومن اللا إنسانية ومن التصور الرأسمالي الذي يهدد نمو الطبقات حتى لا تقترب من بعضها البعض ، ولتظل الهوة

واسعة ، ليحمي نفسه ومصيره بشتى الطرق والوسائل من أجل بقائه في طبقة عليا .

وذهاب نعمان عاشور إلى الطبقة الشعبية في درامته ـ هذه الطبقة التي لم تلفت أنظار الدراميين من قبل ـ هو محاولة فنية منه لتحطيم الحاجز الطبقي ، ولإبراز ثقافة شعبية المضمون وشعبية الهدف . معنى هذا أن الشعبية في درامته وسيلة إلى غاية ، وسيلة إلى غاية كبرى ، يريد هو أن يصل إليها ، ألا وهي تحطيم النظام الطبقي ، مقدماً العمل كنموذج حي للحياة الشريفة ، حيث احترام الإنسان في مشاعره وقدراته . وكانت هذه الأفكار تحتل مكانها على مساحة واسعة في أدب جديد حقاً لم يكن معهوداً من قبل في مصر حتى ذلك الوقت ، كضوء جديد يطلق ويوجه على فكرة الطبقات . « يوجد دائماً في الأدب وجهة نظر للطبقة . والمهم هو معرفة ما هو نوع وجهة النظر هذه ؟ »[1] .

أقام نعمان عاشور صراعاً درامياً على طرفين نقيضين . ففي وسط الحي الشعبي بكل مظاهره البائسة المسكينة ينشيء الكاتب النقيض ، وأعني به رأس المال ، يمثله حسانين أبو المال ، رامزاً إلى المال في لقب الشخصية المسرحية ذاتها . بينما يقف متضاداً معه ـ قدر جهده الأعزل ـ عطوه أفندي الكاتب في محل بقالة الأمانة لصاحبها حسانين أبو المال . يعرض نعمان عاشور هذا الصراع ـ محايداً ـ على حد تعبيره ، من أجل الكيان الاجتماعي في بيئة تتسم بالتناقض الواضح ، وسوء الإدراك لمدلولات أبسط القيم الإنسانية . هذا التناقض الصارخ بين شخصيات الدراما جميعها ، وكأنها جبهة قتال في حالة حرب مع بعضها البعض . وذلك بفضل تحكم رأس المال وسوء العلاقات وغرابة السلوك وشذوذ التصرفات . الحاج حسانين أبو المال وقد تجاوز سن الرجولة وقرب من الشيخوخة يسعى عن طريق الخاطبة إلى الزواج من فتاة في سن ابنته . هذا تناقض . وهو يسخر ماله وسيلة في

(1) المصدر السابق
صفحتا 395 ، 396 .

يده ، للوصول إلى هدفه بصرف النظر عن المشاعر والتفاهم والحب . وهو وهو نفسه الذي يتعامل بماله في تجارة مريبة لسرق تموين الشعب من سكر وزيت واستهلاكات أساسية تدعمها الحكومة لتوزيعها مقننة على الشعب ، ليحولها إلى دائرة للسوق السوداء يكسب من ورائها الكثير والكثير ، ضامناً لرأس ماله الازدياد الدائم المطرد ، وهو الذي زار بيت الله كحاج . وهذا تناقض ثان . أعاد نعمان عاشور مصدر هذه التناقضات إلى قوة رأس المال وسيطرته ، مثبتاً تأثيره على المتعاملين معه ، تماماً كما تأثر بضرره عطوة أفندي البطل الشعبي المطعون . فكيف كانت التأثيرات عليه ؟ .

من المعروف أن مستوى الوعي الاجتماعي عند الطبقة الكادحة أقل بكثير منه عند أبناء الطبقة الوسطى ، لأنها ـ أي الطبقة الكادحة ـ لم تنل قسطاً من التعليم أو الثقافة يجعلها تميز بين الأشياء ، أو تصدر حكماً سليماً على الأمور . هكذا كان حال عطوة أفندي الذي لم يتعلم إلا القليل . ونتيجة للفقر فقد أرسلته أسرته ليعمل في محل تجارة حسانين أبو المال ، وقضى فيه عشرين عاماً من العمل ومن الكفاح . لكن نعمان عاشور المبشر بالإصلاح الطبقي يصوره بطلاً ثورياً ، تظهر ثوريته في خروجه عن طوع أبي المال ، وفي محاولة للمؤلف لاعطاء البطل الشعبي قدراً من القوة ، يعينه على مجابهة احتكارات رأس المال ، وعلى الوقوف ـ ولو لمرة واحدة ـ في وجه التيار الرأسمالي الطاحن المتدفق منذ عشرات السنين . وهو ما يعني محاولة إقامة نوع جديد للدراما المصرية ، يقف مؤيداً لهذه الطبقات الشعبية ، أفكارها وأبطالها ومعاملاتها ومستقبلها ، في محاولة للتغيير . هذه الثورية التي تظهر في سلوك عطوة أفندي ، وفي تمرده على صاحب العمل المستغل . ومع ثراء منولوجاته الثورية ، فإنها تظهر في نهاية الدراما وكأنها صرخات في الهواء . ضعيفة الأثر ، قليلة النتيجة عديمة الحيلة . ذلك لأن الثائر عطوة أفندي يكتفي بالقائها والتعرف على ضوئها وسط غمرة الانفعال ، لكنه لا يتخذ على أساسها وجهة نظر لطبقته ، يصر عليها لينفذ إلى قوى البطل الشعبي النابع من الشعب . لأنه يعود

مرة أخرى للعمل عند أبي المال ، بعد أن يكون قد تركه تماماً طوال الفصل الثاني من الدراما . إن ثورية عطوة أفندي ثورة على ماض كان يسيطر على حياته وعلى طبقته ، على مقدراته ومعيشته . كما هي ثورة على أبي المال رمز الرأسمالية وعدو الطبقات الكادحة ، ثم هي ثورة ثالثة على ماضيه ـ ماضي عطوة أفندي ـ الذي قضى منه عشرين عاماً في خدمة رأس المال يُنميه لغيره نظير ستة جنيهات شهرياً ، مستنفداً قواه وإخلاصه ، بل وحياته لصالح طبقة أخرى ، هي في واقع الأمر مبعث الاضطراب الأول لطبقته الفقيرة ، ومصدر كل الهموم .

على هذا نرى أن ما قدمه نعمان عاشور فضح للاستغلال ، ومحاولة منه لاستعمال الأدب الدرامي كسلاح لحرب الطبقات . ومع ذلك فإننا لم نر مساحة لهذه الحرب في المجال الدرامي لمسرحيته . . المجال لأن تتفتح وتظهر معالمها الواقعية ، حتى يمكن ربطها بالمصير الشعبي لهذا البطل الشعبي عطوة أفندي .

من المسلم به أن وجود هذه الحرب كان يشكل تطوراً كبيراً في الدراما المصرية لظهور ووجود عناصر أدبية تفسح المكان لأدب له المضمون الاشتراكي . لكن أول تجربة في هذا المجال لنعمان عاشور لم تصل إلى تغطية الأبعاد الاشتراكية في نظرنا . لأن ما قام حولها من موضوعات فرعية اتخذت رداء درامات المواطنين بحذافير الشكل الاجتماعي غير الأصيل ، قد عطل من انطلاق المضمون الاشتراكي ، رغم ظهوره واضحاً في الدراما . فالتقريب بين الطبقات ، أحد النتائج الطبيعية للثورة التي بدأها وأشعلها البطل الدرامي على الطبقة المستغلة التي تمثل الطبقات البرجوازية والاحتكارية مالكة المال ، هذا التقريب الطبقي ، لم تظهر فكرته وآثاره إلا قرب نهاية الدراما في فصلها الثالث ، والذي يتم بزواج الدكتور غريب بالخياطة عزيزة التي تنحدر من أسرة فقيرة عائلها أب ترزي مسكين متوسط الحال ، يعمل بيديه هو الآخر ، رغم اختلاف الطبقتين . . طبقة المثقف الدكتور غريب ، وطبقة الشعب التي من بينها عزيزة .

حقيقة أن الفكرة لها بذور منذ بداية الدراما ، لكن مناقشة القضية درامياً لم

تجد المكان لعرضها العرض الواضح ، الذي يوصّل إلى تجسيد فكرة هدم الحاجز الطبقي . هذا الحاجز الذي نجح المؤلف في تصويره كوهم من الأوهام ، رغم وجوده الفعلي في الحياة الاجتماعية ، ومؤكداً إياه بهذا الزواج بين الطبقتين ، والذي يعلن في نهاية الدراما انتصار الزوال الطبقي والشعبية الطبقية . وهو ما يثبت جهود نعمان عاشور كفنان صاحب أفكار اشتراكية ، لم تتبلور بعد كاملة في المغناطيس ، لكنها مع ذلك لا تطمس جهده في أفكاره الدرامية ، التي كانت تشكل قوة كبيرة في التعبير عن حرب الطبقات ، وصعودها على سطح المجتمع المصري لأول مرة .

إن الاستجابة التي صاحبت ظهور شخصية عطوة أفندي ، ما هي إلا استجابة لما كانت تلح عليه ظروف العصر ، الذي كانت توجه وتبشر بتغيير الإنسان بعد الثورة ، خاصة بعد تأميم الأرض ومحاولة تقريب الطبقات بعضها بالبعض في ريف مصر الواسع الذي كان يمثل أكبر من ثلاثة أرباع مجموع السكان في البلاد . لقد وجد نعمان عاشور هذا الإنسان الجديد في بطله الدرامي عطوة أفندي الذي جاء مختلفاً اختلافاً بيناً عن أبطال الدرامات المصرية القديمة . وما استعجال عطوة أفندي لتغيير الأمور إلا انعكاساً لمتطلبات العصر والمرحلة واستعجالاتها ، لمولد البطل الدرامي المعاصر للثورة ، من أجل محاولة جادة للتغيير في جذور المجتمع ، ليس لصالحه كشخص فقط ، ولكن لصالح الطبقة الكادحة الذي هو أحد أفرادها المطعونين تحت وطأة الاستغلال . فهل بعد ذلك يمكن أن نطلق على نعمان عاشور الكاتب الواقعي ؟ أو الفنان الواقعي ؟ .

يقول برتولت برخت « إن الفنان الواقعي هو الذي يعرض المتناقضات بين الإنسان وبين المتضادين معه ، ثم هو يعرض بعد ذلك شروط تطورهم »[1] .

لقد عرض نعمان عاشور في المغناطيس متناقضات طبقة كادحة في شخص

---

(1) المصدر السابق : صفحة 343 .

البطل العامل عطوة ، متناقضات تصارع ضغط طبقة أخرى ، هي طبقة الرأسماليين . لكنه - في رأيي - لم يستطع أن يضع الشروط اللازمة التي يجب أن تتسلح بها الطبقة الكادحة . ولعل هذا النقص في التعبير يتجلى في النهاية السعيدة التي جعلت أبا المال يصل إلى تحقيق غرضه ، وعطوة أفندي يعاود العمل عنده ، هي إحدى نقائص المسرحية مع أهدافها وخطوطها الرئيسية الأولى . ولعلها أيضاً هي الأسباب التي جعلت الكاتب يعيد كتابة مسرحيته نفسها مرة ثانية ، وبعد ظهور القطاع العام نتيجة التأميم عقب صدور القرارات الاشتراكية المصرية عام 1961 ، ليعيد بطولة بطل درامته الشعبي ، وفي دعوة صريحة محددة الشروط والمواصفات هذه المرة ، بل ومحدداً الطريق الذي يراه واجباً لأن تسلكه الطبقة الكادحة لتحقيق شروطها في سبيل ازدهار حياتها .

إن نعمان عاشور قدم لمشكلة الطبقات وصراعها مع رأس المال . لكنه لم يقترح الحلول للمشكلة ، كما لم يضع أيدينا على الشروط التي تُبصر المطعونين من أبناء الطبقة الشعبية ، التي جعلها محور درامته وهدفه . وهي شروط كانت غائبة عن وعي أفراد المجتمع المصري وقتها .

في صيف 1956 عرضت فرقة المسرح الحر مسرحية نعمان عاشور الثانية (الناس اللي تحت) ، لأول مرة على مسرح الألدرادو ببور سعيد ، ثم عرضتها بالقاهرة على مسرح حديقة الأزبكية في الموسم المسرحي 56/ 1957 وظلت بعد ذلك تعرضها وحتى عام 1962 على مسارح الاسكندرية والمدن العديدة الأخرى التي زارتها الفرقة المذكورة خلال ست سنوات كاملة . والناس اللي تحت هي المسرحية التي حصلت على جائزة الدولة في الأدب المسرحي في عام تأليفها . وفي شهر مارس 1962 كان قد وصل عدد عروضها إلى 238 عرضاً مسرحياً .

أحدثت دراما (الناس اللي تحت) دوياً كبيراً في تاريخ الحركة المسرحية من ناحية ، وتطوراً في شكل الدراما المصرية من ناحية أخرى . فبالنسبة لتاريخ الحركة المسرحية ، أكدت الدراما قوة وأصالة جهود كتاب الدراما الجدد - جيل الثورة -

وتتجلى قوة هذه الجهود في الكشف عن هذا اللون الاجتماعي الواقعي الذي يدعو إلى الاشتراكية ، في وقت كان المسرح القومي المصري غارقاً لأذنيه في العالميات ، وممتداً أكثر من اللازم في تقديم الدرامات الوطنية .

وبالنسبة للتطور في الدراما المصرية ، فقد لوحظ مع ظهور مسرحية (الناس اللي تحت) بدء حركة واقعية اشتراكية تتجلى في خطوط الدراما وروحها ، تهتم وتُركز في موضوعاتها وشخصياتها على نظام الطبقات والفروق بين الأغنياء والفقراء ، وتطرح الأمل في المستقبل. وكلها عناصر تقود إلى طريق الدراما الاشتراكية . ولأول مرة أصبح السياج أو الإطار الأيديولوجي دعوة صريحة إلى الاشتراكية . وهو ما نعتبره من أهم المزايا عند الكاتب نعمان عاشور ، وفي ريادة جريئة ، وبلا خوف من مسرح الدولة الحكومي الذي كان يقدم مترجمات (الخطاب المفقود لجون لوقا كراجيالي ، قاتل الزوجة لفريدريك فوج ، تحت الرماد لجون شتاينبك) .

يذكر نعمان عاشور عن خطه الاشتراكي الذي فجره في دراماته . .

إنني الملتزم الوحيد بهذا الخط الواضح . خط ربط المسرح بالتطور الاجتماعي وقضية الاشتراكية، في وقت يحلو لمعظم كتاب المسرح الآخرين الإغراق في الرمزية أو الهروب في موضوعات تجريبية أو مناقشات ذهنية أو شكليات فارغة لا تخدم الحياة، بل على العكس تضر بقيمة الأدب الواعي الملتزم»[1] .

ومعنى هذا أن نعمان عاشور كان يعي طابع الحركة المسرحية المصرية بصفة عامة ، وحركة الدراما من حوله بصفة خاصة . وقد حاول البحث عن منهج جديد في التفكير حمله القضايا الاجتماعية التي تبحث في شؤون الناس ، طبقاتها ، صراعاتها ، مع الغير في شكل لا يرتكز على الماضي بقدر ما يبشر بمستقبل هذه الطبقات . وارتبطت أفكاره بعملية التغيير الاجتماعي الذي يطرأ على الناس كنتيجة

---

(1) نعمان عاشور ـ مجلة المسرح عدد 55 ، 56 يوليو واغسطس 1968 صفحة 18 .

طبيعية للتغيير السياسي والاقتصادي الذي أحدثته الثورة المصرية . وهو الأساس الذي يظهر في خط مسرحياته التي كتبها منذ عام 1955 ولا زال يكتبها حتى الآن . مع فارق هام ، هو أنه يتابع التغيير في كل مرحلة ، ويحاول ابرازه في أوانه ، مسرحية تلو مسرحية ، حتى يضمنها الجديد المتجدد . وهو في ذلك يتشابه ـ رغم كونه مؤلفاً ـ مع المؤلفة المجرية شيمون جوجا التي اتبعت نفس موقفه في الموسم المسرحي 47 / 1948 عندما أنتجت مسرحية (بواسل وأبطال) لمسرح المدينة بلفاروش في محاولاتها لخلق الدراما الاشتراكية بالمجر .

« كان واجب شيمون جوجا الذي تعهدت به من أصعب الواجبات . وهو خلق الدراما الاشتراكية التي تحوي في مضمونها وفي المكان الأول التحدث عن الجديد للجمهور الجديد »[1] .

لنبحث كيف توصل نعمان عاشور إلى البحث عن المنهج الجديد . هناك عوامل عدة هي التي كونت هذه الشخصية ، ثم رفعتها إلى معالجة أدب درامي جمع في طياته بذوراً حقيقية للدراما الاشتراكية المصرية . بل إن فضل ظهور أمثال هذه العلامات في الأدب الدرامي المصري يعود إليه أول ما يعود بالدرجة الأولى ، إلى جانب كاتب آخر سبق الإشارة إليه ، زامله في مرحلة مبكرة لظهور هذه البذور ، وهو الكاتب لطفي الخولي ، وكتاب آخرون برزت مواهبهم وأفكارهم الاشتراكية في مراحل لاحقة مثل الكاتب محمود دياب . فما هي هذه العوامل ؟

1 ـ ارتباط نعمان عاشور بالحركة اليسارية في مصر قبل الثورة ، كان أحد هذه العوامل . واصراره على هذا الارتباط ، حتى بعد أن ترك العمل في السياسة واتجه إلى ميدان الأدب والثقافة . ولعل من حسن حظ الدراما المصرية أن ترك نعمان السياسة إلى الأدب . فإن هذا التحول كان بلا شك أحد العوامل الرئيسية التي جعلته يطبق أفكاره السياسية في مجال الأدب الجديد ، ومحاولة إرساء

(1) الدكتورة أولجا شيكلوش : رسالة دكتوراه في الأدب الدرامي بعنوان (طريق الأدب الدرامي المجري) 1945-1957 صفحة 199 .

قواعده ، والاتجاه كلية إلى خدمة المجموع ممثلاً في الشعب . « ارتبطت بالحركة اليسارية التي اعتملت في مصر في غضون الحرب العالمية الثانية والسنوات التالية لها . إلا أنني في عام 1948 أحسست أن قدرتي على الكفاح السياسي محدودة . فاتجهت بكليتي إلى الفن والأدب والثقافة . ولكن بالرغم من ابتعادي عن الحركة اليسارية في مجال النضال السياسي ، فإنني كنت مرتبطاً معها عاطفياً . بمعنى أن وجود هذا التيار يعضدني . ولا أذكر أن التفكير اليساري والتقدمي قد تأرجح عندي في أي وقت من الأوقات »[1] .

2 ـ تقدم دول النظام الاشتراكي في العالم . فبعد الحرب العالمية الثانية تدل الاحصائيات على انهيار الاستعمار والمستعمرات معاً . وكذلك سقوط نظم استعمارية كانت سائدة قبل انتهاء الحرب . وليس أدل من ذلك الاحصائية التي تذكر أن 1500 مليوناً من البشر كانوا تحت ربقة الاستعمار في شكل مستعمرات . وهو ما يشكل 66 ٪ من مجموع سكان العالم عند بدء الحرب العالمية الثانية . لكن الأمر يتغير في العشر سنوات التالية على انتهاء الحرب . إذ استطاع أن يفلت من قبضة الاستعمار 1200 مليوناً من البشر . ولم يبق إلا 6 ٪ فقط من سكان العالم يعانون من النهب الاستعماري .

3 ـ الانفتاح العربي المصري على مترجمات الآداب الاشتراكية . وهو ما أباحته ثورة 23 يوليو بعد طول حظر . ولا شك أن السماح بالمترجمات قد فتح نوافذ على الآداب الاشتراكية المتنوعة . فعرفت مصر لأول مرة درامات مكسيم جوركي ، برتولت برخت ، جارسيا لوركا ، بيتر فايس ، وغيرهم من رواد الدراما الاشتراكية .

4 ـ حالة الأدب الدرامي المصري نفسه .

الذي كان يدور في دائرة المسرحية الوطنية . وكان لا بد من أن يجتاز هذه المرحلة التي أصبحت تقليدية بعد انتهاء مهمتها الفنية . وكان عليه أن يبحث

(1) نعمان عاشور ـ مجلة المسرح العدد 55 ، 56 ، يوليو واغسطس 1968 صفحة 14 .

لنفسه عن مضمون وعن شكل جيدين يكونان أكثر تعبيراً عن المجتمع ، وفي محاولة للأدب ليرسم طريقاً يتناسب مع مستقبل الفكر ومستقبل الناس في تلك الفترة . خاصة وأن درامات المواطنين أو درامات البرجوازيين الصغار ـ وهو تيار معاكس للتقدم الاشتراكي ـ كان في حالة مسيطرة على تلك الفترة بأسرها . إذ بينما كانت الدرامات التي تحمل بذوراً للاشتراكية تتسم بواقعية محددة ، كانت درامات المواطنين تعتمد على الوهم والإيهام ، وعلى الأحلام للتخلص من المشاكل التي كانت قائمة وقتذاك ، أو لمحاولة التخلص منها على الأقل . وبينما ساعدت درامات البذور الاشتراكية على إبراز التناقض بين الطبقات لجأت درامات المواطنين إلى تحويل هذا التناقض المتصارع إلى مشاكل أولية وأسباب بدائية بنت عليها بالكامل مشاكل الدراما المصرية . وبينما حملت درامات بذور الاشتراكية شخصياتها بفكر جديد ووعي كان غريباً عليها آنذاك ، بعد أن أصبح هو المسيطر والمحرك لهذه الشخصيات درامياً ، ظلت شخصيات درامات المواطنين تستعذب واقعها ساكتة راضية ، بل وخاضعة لمتطلبات الظروف والأقوال ، في حالة سكون وجمود .

إن أهم ما يميز دراما (الناس اللي تحت) شخصياتها التي رسمها نعمان عاشور على أساس طبقي بحت . طبقة عالية برجوازية في مواجهة طبقة فقيرة . طبقة لديها المال لتتحكم وترفع صوتها في حق وفي غير حق كما تفعل بهيجة هانم صاحبة العمارة ، وكأنها شخصية ڤاسيلسيا في دراما الحضيض عند جوركي ، وطبقة فقيرة تسكن الدور السفلي تحت الأرض ، تحتله ثلاث أسر كاملة ، هي أسر عبد الرحيم كمساري الترام وابنته لطيفة ، عزت الرسام ، ورجائي أحد بقايا الطبقة الارستقراطية التي كان يبشر نعمان عاشور بانقراضها ، كما انقرضت طبقة الأمراء والنبلاء في شخصية البارون عند جوركي مرة أخرى .

وإلى جانب طبقة الفقراء هذه ، يضيف المؤلف شخصيتي فكري ومنيرة . فكري بائع المياه الغازية الذي يتخذ من كشكه الحقير بجانب عمارة بهيجة هانم

مقراً لعمله وتجارته المسكينة ، إلى جانب قيامه بمهمة بواب العمارة . ومنيرة خادمة الست .

ويتمكن المؤلف من إبراز المواجهة ، حين يضع في الجانب المضاد للفقراء ، جانب الأغنياء المنتمين للطبقة العليا . فإلى جانب الثرية بهيجة هانم ، نعثر على ابن اختها سليل الحسب والنسب عبد الخالق . نموذج للخداع والسرقة والسطو ، بما يشير إلى طبيعة أخلاق هذه الطبقة .

وبين الفقراء والأغنياء ، بين العالي والواطي ، يخلق نعمان عاشور شخصية الشيخ مرزوق . شخصية معلقة في الهواء ، تقدم مثالاً للطبقة المتطلعة الطامحة ، والطامعة إلى أعلا في تسلق غير شريف يضمن به لنفسه مصالحه الشخصية الحالة . وهو نفسه زوج السيدة الثرية الذي كان لا بد له أن يهرب ذات صباح ، حاملاً ما استطاع من مجوهرات ومال ليقدم الدليل على سقوط المتطلعين الطامعين .

« كما أن الإنسان ورغباته هو الموضوع الرئيسي للإبداع الفني عند الواقعية البرجوازية ، وكما أن الحب الإنساني والعدل الاجتماعي هما واقعية البرجوازية الصغيرة ، فإن الموضوع الرئيسي للكاتب الاشتراكي هو حرب الطبقات »[1] .

لقد حدد نعمان عاشور هذه الحرب في الوعي الذي رسم شخصياته البروليتارية العاملة ساكنة الحضيض . وهو ما يمكن أن نطلق عليهم بأشكالهم هذه (الكادحون) . العامل عبد الرحيم كمساري الترام يعمل منذ عشرين عاماً في دوريات ليلية متعرضاً لبرد الشتاء وحرارة الصيف ، دون ضمان اجتماعي للقمة عيش يومه إن انقطع يوماً عن العمل . يلف ويلف كالحيوان المغمض العيون بلا هدف أو نتيجة . ابنته لطفية نموذج للفتاة الشعبية الكادحة التي تعمل بشهادة التجارة المتوسطة ولم تكمل تعليمها العالي لضيق ذات اليد ، ولتساعد أباها على

(1) كتاب الواقعية الاشتراكية ـ المصدر السابق .

(2) Kötet, 51.0.

لقمة العيش . وهي تلف معه ومثله في عجلة الحياة الطاحنة . لكنها لا تستطيع أن تغير من أمرها شيئاً . ذلك لأن جهودها كشخصية تقف عند تصوير حالة طبقتها الفقيرة المسكينة ، كما أراد لها المؤلف . ثم عزت الفنان الرسام ، والذي يعاني هو الآخر من الفقر والحاجة . وهو لا يريد أن ينزل من كبريائه أو متطلبات فنه . إنه يرفض رسم النماذج العارية التي يستحسنها مجتمع السقوط ، رغم ما تدره عليه من مال ورغد . وعلى ذلك فإنه يبقى المبشر بمرحلة مصر الجديدة . . مصر الشابة المثالية ، باعتباره رمز الثورة في الدراما كما هو التمرد الفكري عند نعمان عاشور في درامته هذه .

إن مجمل هذه الشخصيات تقدم تعبيراً عن شعبيتها الصرفة في نفس الوقت الذي تجهد نفسها للحصول على ضروريات الحياة ، حيث تتعرض لامتهان الكرامة ، وللجوع ، ولمد اليد من أجل الحصول على لقمة العيش . ومع ذلك فهي شخصيات تعمل ـ على الرغم من هذا وذاك ـ ولا تعيش عالة على المجتمع ، كبقية الأغنياء الكسالى الذين تزخر بهم دراما نعمان عاشور . وهو ما نراه في فلسفة الشعبية عند الكاتب . شعبية تُوضّح ـ وفي جلاء ـ حقيقة الطبقة العاملة ، صاحبة الدخول الضعيفة الهزيلة . كما تكشف عبر التناقض الفعلي حقيقة الطبقة الثرية الخاملة صاحبة الدخول الكبيرة ، والتي تتحكم بمالها وثرائها في الطبقات الفقيرة . إن ذلك يكشف عن معنى البروليتارية في مسرح نعمان عاشور . وهو معنى يظهر في تصوره للعلاقة الطبيعية بين غني وفقير ، ويتجسد في ظهور أبعاد هذه العلاقة على كل المستويات .

من هنا ، نعترف بأنها ، ـ وبما تحمله ـ شخصيات جديدة على واقع الدراما المصرية ، تظهر مرة على المسرح الدرامي ، وفي تمييز عن مسرحيته السابقة . لأنها شخصيات مصرية صميمة ، وفقيرة في أغلبها ، تريد أن تفعل شيئاً . . يظل هذا الشيء مجهولاً ، وطوال المسرحية ، حتى يهرب فكري ومنيرة إلى عالم أوسع دون أن يفكرا حتى في مصيرهما ، كما يهرب الرسام عزت رمز الثورة مع الفتاة لطفية ابنة

الكمســاري من أجــل التغيير ، تغيير هذا الواقــع السيء ، المليء بأنفــاس البرجوازيين . ويحدد المؤلف حدث التغيير على يد أبطاله الشـعبيين ، والشبـاب منهم بصفة خاصة . وهو ما نستخلص منه ثقة الكاتب في هذه الطبقة التي حملها مسؤولية التغيير إلى عالم أفضل . وهو ما نراه يتفق فيه مع ما تذكره الدكتورة أولجا شيكلوش . .

« إن أهداف الأخلاق الاشتراكية ودعاية التربية في حاجة إلى تراث الأبطال الشعبيين والتراث »[1] .

وشخصيات نعمان عاشور بمحاولاتها إثارة التغيير ، إنما هي تثير الوعي في النفوس وفي الجماهير أيضاً . هذا الوعي اللازم لعملية التغيير ، كعملية معقدة ، نتيجة الصراع مع تيارات تستند إلى القوة وإلى ماض وإلى أساليب ثابتة في استعمال المكر ، مدربة على الدهاء والرياء . وهي كلها أشكال كان يتحتم لتكتشفها الطبقة الصاعدة أن تتسلح بهذا الوعي ، حتى لا تقع في براثن الأعداء .

على هذا نرى ، أن محاولة نعمان عاشور للدخول في إطار الواقعية الاشتراكية باستعماله عناصرها ، يفرض طابعاً وشكلاً مميزاً لهذه المرحلة من مسرحه ، باعتباره مسرحاً يدعو إلى التغيير ، ولا يستريح للراحة أو المتعة . وهو يضع في تفكيره أن هذا التغيير يؤدي بالضرورة إلى مستقبل غير الحاضر الذي يعيشه ويضع فيه أبطال دراماته الشعبية . وهو ما يجعلـه دائماً من نصيب أحـد أبطالـه الداعـين لفكرتـه الثورية . عطوة أفندي في المغناطيس ، عزت الرسام في الناس اللي تحت ، حسن الدوغري في عيلة الدوغري ، محمد النمس في بلاد بره . وكل شخصية تتحـرك بطبيعة الحال داخل الظروف والملابسات التي يضعها ويرسمها لهـا المؤلف ، وفي حدود تأملاته وابتكاراته .

إن نعمان عاشور يتجاوز أحياناً عن المنطق ، في سبيل أن يجعل الوعي رائداً

(1) الدكتورة أولجا شيكلوش : المرجع السابق ، صفحة428 .

لشخصياته الشعبية ، حتى ولو لم تسمح ظروف حياتهم أحياناً كثيرة بهذه الدرجة العالية من الوعي . ومعنى هذا أنه يلبس شخصياته الإيجابية في مسرحه وعياً خاصاً ، لا يستند إلا إلى النظرية الاشتراكية ، رافضاً منطق الشخصية ، على اعتبار أن الحياة التي دفعت إلى هذا التناقض بين الطبقات حياة خالية من المنطق .

في الفصل الثالث يدور الحوار التالي ، قبل هرب فكري ومنيرة . .

منيرة : مش نقول لهم يا فكري .
فكري : نقول لمين ؟ حد حاسس بينا .
منيرة : أنت . مالكش عندهم حاجة ؟
فكري : وهما يا مغفلة كانوا بيدونا حاجة ؟ ياللا ياللا قبل ما يخدو منا بقية العمر . الخدمة مهانة يا منيرة .

إن فكري بالنسبة لمنيرة يبدو معلماً ثورياً . وهو يفصح بكلماته عن أسلوب الطبقة التي يتصارع معها محاولاً الهروب منها ، لأنه يجد في هذا الهروب أو الانعتاق ـ إن شئت أن تقول ـ من كلاسيكية هذه الطبقة الارستقراطية ، يجد فيها عمراً جديداً لحياته ، ومعنى جميلاً لها أيضاً . عمر جديد يبدأ به الحياة بعد أن فقد عمره على حد تصويره . وما نحسبه جهداً فكرياً خلاقاً لنعمان عاشور ، هو أنه أخرج هذه الطبقة من صمتها ، بل وجعلها تجرؤ على قول كلمة الحق وتعبر عن الحقيقة حدثاً وفعلاً ، باخراجها إلى حيز إنساني ، نعني به خروجها لتحقيق معجزة بهذا الخروج ، حتى تُغير حالها بيديها فقط لا بيد الغير . وفي إيجابية تنتصر على السلبية . وفي ظني أن هذا العمل الحدثي ، يتقابل مع ما كان يعنيه أرنست فيشر في تفسيره لكلمة (نعم) حين يقول . .

« لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفاً فنياً . طويل الأمد . . بل لا بد لهذا الموقف حتى يكون منتجاً أن يشير إلى كلمة (نعم) ، تماماً كما يشير الظل

إلى الجسم الذي يصدر عنه . و (نعم) هذه لا يمكن في آخر الأمر إلا أن تكون دفاعاً عن طبقة اجتماعية يتجسد فيها المستقبل » [1] .

وهي نفس (نعم) المواجهة التي يرفع فيها عزت الرسام صوته في وجه عبد الخالق في تحدٍ سافر لطبقته العليا . « احنا مش زيك ، ولا أنت زينا يا أستاذ عبد الخالق . أنت راجل كبير وابن ناس من اللي بيقولوا عليهم طيبين » . إن عزت يتوق إلى الحياة الصحيحة النظيفة التي يرنو إلى أن يعيشها اليوم ، وبعد اليوم كل شخص في مصر ، عندما تصبح مصر جديدة .

هذا التفاؤل بالمستقبل ، والارتياح إلى شكل جديد للمجتمع ، هو أحد عناصر الدراما الاشتراكية . وأحد بذورها الهامة في مسرح نعمان عاشور . وهو تفاؤل يبعث على الاحتفاظ بالابتسامة والأمل والهناء الصادر عن نفوس راضية مستريحة ، تعلق على تغيير مصيرها الكثير والكثير . وهو تفاؤل اشتراكي ، بمعنى أنه تفاؤل من أجل المجموع وليس من أجل الفرد أو الذات .

عزت : « مش لوحدي يا لطفية . ما قدرش أبقى لوحدي أحسن من كده . لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده ـ الفصل الأول من المسرحية » .

تفاؤل عام للمجتمع ، وللطبقة قبل أن يكون للفرد . وهو ما يجعل البطل الشعبي عند نعمان عاشور ـ رغم ما قد يبدو بفرديته ـ فإنه في الحقيقة لا يمثل نفسه ، بقدر ما يمثل مجتمعه ، ويتحدث باسم طبقته . وعلى هذا فإن صرخات البطل الشعبي من أجل إصلاح المجتمع ، إنما نراها ونسمعها صرخات المجموع من أجل المجتمع .

لم ينس الكاتب وسط تياراته الجديدة أن يلمس ـ في رقة ـ تأثير الطبقات

---

(1) أرنست فيشر.
الاشتراكية والفن ـ ترجمة أسعد حليم ـ كتاب الهلال يونيه 1966 . العدد 183 صفحة 88 .

العليا على الطبقات الفقيرة من الزاوية المادية . ومدى الأثر الضار لاستعمال المادة كعامل من عوامل الإيقاع بهذه الطبقة في محاولات دائمة ضدها ، وضد وجودها وكيانها حتى لا ترفع الرأس عالياً أبداً ، وحتى تبقى أسيرة الأغلال تقدم وعلى الدوام التنازلات تلو التنازلات . وهو ما نلاحظه في تأثير الثري عبد الخالق على الفقيرة لطفية في حادثة اغرائها للعمل في مكتبه نظير أجر شهري مغر . وهو ما لم يلحظه الناقد الدكتور فايز اسكندر ، إذ يعتبره تغيراً في شخصية لطيفة بما يكاد يكون خيانة لحبيبها عزت أولاً ، ثم لطبقتها ثانياً حسبما يقول .

ونقول إن هذا السلوك للشخصية مقصود . لأنه يبين إلى أي مدى يمكن أن تستعمل الطبقات الثرية المال في سبيل استعباد الطبقة الشعبية المحتاجة إلى المال .

لقد قدم نعمان عاشور شخصيات تتوافق مع فكرته . واستطاع أن يضع الضدين على المسرح ، متعاطفاً مع الشعب والشعبيين . ومستنداً إلى المنطق في تسلسل الأحداث ، مستعملاً الحوار الرشيق بما يناسب المشاهد التي عبر عنها . لكنني أرى أنه قدم حشواً من الأفكار الفرعية التي لم تستطع أن تكون تعبيراً عن الفكرة الأساسية ، أو عاملاً من عوامل المساعدة الفنية للجوهر .

إن مسرحية (الناس اللي تحت) قد قدمت أفكاراً تقدمية عدة داخل إطارها الأدبي . وأخذت في طريق تحويلها كدراما ، الشخصيات الشعبية الكثيرة داخلها ليتحولوا معها هم الآخرون . ونجحت في عكس استمرائهم وازدرائهم لهذه الحياة المملة التي يعيشونها ، وحققت بهم أبطالاً دراميين حقيقيين ، يحملون على عاتقهم تطوير المستقبل وتغييره واثبات نجاحه . كما غيرت الدراما من هذه النظرة العاطفية المحملة بالشفقة والعطف على الطبقة الشعبية ، أو الرثاء من أجلها . واستبدلتها بنظرة ثقة في هذه الشخصيات ، التي تحمل في طياتها رؤى المستقبل الجديد التي تبعث من الماضي ، لكنها تختلف عنه كثيراً ، بحكم أبعاد الاتجاه التبشيري الذي يتسلح بآمال الاشتراكية ، والذي يفرض نفسه بعد سقوط الطبقة الارستقراطية في

شخصية رجائي ، هذا السقوط الطبيعي الذي يطوي مع انهزامه صفحات من الماضي ، كان لا بد لها أمام انطلاق الطبقة الجديدة من أن تندثر ، لتحل محل القديم طبقة عاملة منتجة كادحة ، حتى وإن ظهرت مكتملة بعد ذلك في درامات أخرى تتبع ، فهي أينما حلت ، فلسوف تحمل تباشير الفجر ونور الصباح الطبيعي ، وقوة انبثاق الفجر الجديد .

مسرحيات الطور الثاني . .

*** الكوميديا الساتيرية الأولى**

في عام 1959 يعرض المسرح القومي المصري أول كوميديا ساخرة بعنوان (سيما أونطه) لنعمان عاشور . ويتميز موضوع المسرحية بالدعوة إلى تعديل منهج صناعة هامة من الصناعات المصرية . . هي صناعة الخيالة والشرائط الخيالية ، التى كانت بمثابة الصناعة الثانية هناك ، بعد الغزل والنسيج ، خلال سنوات الحرب العالمية الثانية .

والتعديل الذي يقترحه المؤلف نعمان عاشور يشتمل على أفكار اشتراكية تحمل دعوة التغيير من نظام إلى نظام آخر ، ومن شكل قديم سيطرت عناصره على صناعة الخيالة ، إلى شكل حديث يقضي على مظاهر الاستغلال ، ويفسح المجال للتقدم بأن يأخذ طريقه إلى الأمام ، في خدمة الشعب والمجموعات الشعبية والطبقات الوسطى بما يوائم ويتناسب مع التطور الاجتماعي .

إن مهمة نعمان عاشور هنا ، وفي هذه المرحلة ، هي تقويم الاختلال الذي كان يستشري ، ويسود جانباً من جوانب الحياة ، خلال تلك الفترة العصيبة التي كتب فيها درامته طوال عام 1958 . وهي فترة غير مستقرة ، أدت إلى انهيار فكري وفني وركود سياسي وتناقض اجتماعي أيضاً ، كما أدت إلى ذبذبة بين الطوائف المستغلة في المجتمع الجديد الذي كانت ملامحه قد بدأت في الظهور بعد أن انقضى

على الثورة المصرية حوالي ست سنوات . تعرّض المؤلف للطوائف يقوده إليها منهجه الذي اتخذه طريقاً لمسرحه أولاً ، ولدراماته ثانياً . والذي يتضمن تحليلاً طبقياً لمراحل العصر ، مرحلة إثر مرحلة .

إن الفكرة التي بدأها نعمان عاشور في مسرحيته المغناطيس ، وهي علاقة رأس المال المستغل بالعامل كانت لا تزال مسيطرة على المجتمع المصري حتى عام 1958 زمن كتابة مسرحيته التي نحن بصددها (سيما أونطه) . بل إن هذه العلاقات الظالمة غير الطبيعية ظلت على حالها هذا حتى صدرت القوانين الاشتراكية عام 1961 ، هذه القوانين التي نظمت العلاقات الاقتصادية والاجتماعية في خطوات التأميم الكبرى ، التي حددتها في مجالات الصناعة والتجارة وغيرها . بل إن الخطورة كانت تكمن في تطور سوء العلاقة بين الأجير وصاحب المال تطوراً ضد تطور طبقة الأجراء . الطبقة الشعبية التي يهتم بأمورها وظروفها مسرح نعمان عاشور .

من خلال صناعة الخيالة ينفذ المؤلف إلى مناقشة هذه العلاقة ، وإلى تسجيل أضرارها ومراحل نموها الشاذ في غير صالح العامل أو المنتج ، مبرزاً نتائج استئساد وسيطرة الطبقة المستغلة على مصالح العمال والعاملين . وهو ما يعري في صراحة طبقة مستغلة قوامها مجموعة من منتجي القطاع الخاص في صناعة الخيالة ، تقلم وتصر على تقديم فكر متخلف ، كان قد استمر ظهوره قبلاً في شرائط الخيالة إبان الحرب العالمية الثانية حيث فترة الاضطراب . واستمرت المجموعة الخاصة تعيش نفس الفوضى وتتغذى على الاستغلال وبنفس الأساليب حتى قيام الثورة المصرية ، وكذلك بعد استمرارها لم تفكر هذه الطبقة الخاصة المستغلة من المنتجين للخيالة أن تغير من مضمون الشرائط ، أو استبدال الفكر القديم بفكر معاصر ، يصلح للجماهير التي كانت قد بدأت فعلاً في التغير نتيجة الانجازات الثورية التي أتت بها ثورة 23 يوليو الخالدة . وكان من نتيجة مس نعمان عاشور لهذا الصرح البالي المتمثل في مجموعة منتجي الخيالة القديم أن رفع أحد المنتجين دعوى أمام القضاء

المصري مطالباً بمحاكمة المؤلف ، على اعتبار أنه يتعرض له (ولهدم) الخيالة المصرية . وما الحقيقة إلا أن المؤلف نعمان عاشور لم يكن يبغي إلا هدم الخيالة الاحتكارية الرأسمالية ، التي كان يديرها ويسيطر عليها انتاجاً هذه الحفنة من طبقة المستغلين .

فإذا ما كانت مهمة الكاتب الاشتراكي هي النظر إلى المستقبل ، لمحاولة خدمة المجاميع الشعبية من خلال فنه ، فإننا نرى نعمان عاشور تنطبق عليه هذه المحاولة حينما فكر في صناعة الخيالة وموقفها المزري آنذاك ، ليجعلها مادة أدبية وفنية ينفذ منها إلى تشريح الصراع الطبقي بين العامل ورأس المال المستغل . وحينما طالب من خلال درامته بتصفية المجموعة الخاصة ـ وهو ما كان معروفاً باسم القطاع الخاص بعد عمليات التأميم للخيالة عام 1961 ـ رفع صوته في مباشرة معلناً طلب تأميم صناعة الخيالة ، لتلتصق التصاقاً مباشراً بالجماهير ، في محاولة لبث الوعي بينها ، سواء كان وعياً سياسياً يدعو لفكرة سياسية ، أو وعياً اجتماعياً يطور من حالة أفراد المجتمع حضارياً . فإذا ما تركت هذه الصناعة بسلاحها ذي الحدين المفيد والضار في أيدي خاصة لا يهمها إلا الكسب المادي غير المشروع ، اضطرت إلى التنازلات ، وإلى سلوك أساليب المقامرة والمغامرة ، وهو ما يرفضه الفكر الاشتراكي . وأدى الأمر ـ كما كان حادثاً فعلاً ـ إلى صورة كريهة من الفساد والضعف ، كانا طابعي هذه الصناعة ، التي لم تعد تصلح بشكلها الحالي للجماهير ، هذه الجماهير التي كانت تعلن ساعتها حالة التغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي .

مسرحية (سينما أونطه) تتهم الخيالة بالتقصير الكبير ، وعدم مسايرتها للتطورات الاجتماعية والثورية التي طرأت على البلاد . وهي كأدب مسرحي ترفض الفكر الجديد ممثلاً في شخصية المخرج الذي عاد من الخارج بعد أن تعلم في فرنسا لمدة خمس سنوات ، هذا المخرج المثقف لا يعطيه المنتجون فرصة واحدة للعمل الجديد . لأن الأمر بيدهم وحدهم ، يعزون من يشاؤون ويذلون من يشاؤون .

وهو ما يعني اصطدام القديم بالجديد ، وتحويل قيم الأدب إلى تفاهات ونواقص .

ويرى نعمان عاشور هذا الصدام عديم الجدوى ، وسيظـل كذلك إذا لم تنتزع الخيالة كصناعة من أيدي مجموعة القطاع الخاص ، التي لم يكن يعنيها الفن أو ارتقاء الإنسان بأية حال من الأحوال . وكذا إذا لم يحول هذا المرفق الهام إلى قوة تتبع الدولـة لتسيطـر عليه ، ثم لتقضي على هذا التنـاقض الـذي يعطـل الفـكر الجديد ، والذي يصيب صناعة الخيالة القديمـة في أغلى أهدافهـا ، وهـي حمـاية مصالح الطبقة الارستقراطية ، والتـي كانـت تدور حولهـا موضوعـات الشرائـط الخيالية ، مع عدم اهتمام بالمصالح الشعبية ، بل والقصد المتعمد في اهمالها . وهو ما عطل من فكرة الوعي عند جماهير الأمة العربية في مصر . إن نعمان عاشور يضع أيدينا على (حالة الخيالة) ويشرحها محللاً الموقف ، مستنداً إلى عناصر التجـديد التي ينشرها بين درامته ، ويقيم الحرب التي لا هوادة فيها على النظام القديم . . نظام الاستغلال والكسب المادي . وهـو في كل جهـوده المخلصـة هذه ، يجسـد الواقعية الاشتراكية أعظم تجسيد حقيقي .

« إن العناصر المشتركة للتحرك الثوري ، والتجارب العامة لبنـاء المجتمـع الاشتراكي ، إلى جانب التطور الفني الذي يعود إلى أكثر من مائة سنة . والتخطيط للمستقبل البعيد ، يمكن تلخيصه في الآتي :

1 ـ يحاول الفن الاشتراكي أن يتعرف على أهمية الحقائق والأمور وابرازها .

2 ـ يرفع من معنى الوعي ويُقربه. ويبين أهمية الحقائـق بالاستنـاد إلى النظـرة العلمية .

3 ـ يرتقي بالاشتراكية من خلال فن نشيط ثوري يصارع ضد العالم القـديم ، ليصل إلى النصر .

4 ـ التأثير في الجماهير عن طريق الإيحاء بحقائق التطور »[1] .

(1) كتاب الواقعية الاشتراكية .
I. Kötet, 59. 0.

ولعلنا نلمس هذه العناصر السابقة متضحة في دراما نعمان عاشور التي تملك من القوة في رفع النقاب عن خلخلة نظام الخيالة القديم . تعريته وكشف تقاليده الاجتماعية البالية . وهو ما نعتبره تنظيماً لمعالم الفوضى التي سارت فترة طويلة . والتي لا مناص من التخلص منها ، بغية ترسيخ معالم الفكر الاشتراكي . . وفكرة التأميم التي توصل إليها المؤلف عام 1958 ، وقبل قيام الدولة بها بعد ثلاث سنوات من كتابة الدراما ، في محاولة لتصوير الحالة المهزوزة التي كانت عليها هذه الصناعة ، لوقف ما كانت تنفثه من سموم ضارة بمصالح الطبقات العريضة في مجتمع ما بعد الثورة . يذكر أرنست فيشر « . . . والفن الاشتراكي لا يمكن أن يرضى بالرؤية المهزوزة . بل إن مهمته هي تصوير ميلاد (الغد) من اليوم ، بكل ما يصحب ذلك من مشاكل وقضايا » [1] .

تعرض نعمان عاشور لقضية الخيالة المصرية ، هذا التعرض القائم على حرصه على طبقات الشعب ومصائرها ، محاولاً اثبات اشتراكيته واشتراكية موضوعه . على اعتبار أنه لا يمكن في الواقعية الاشتراكية فصل الفنان ومصيره ، عن مصير الشعب ومصالحه . لكن كيف بلور قضية التأميم الشجاعة في الدراما ؟

بينما أنشأ نعمان عاشور تناقضاً شاذاً غير معقول في حادثة المخرج المثقف ، وفي مجالات القطاع الخاص للحجر على تجاربه وثقافته ووأد عمله . وهو ما عرضه نعمان في درامته بالمنطق المقبول . بما يدعو حقاً إلى ميلاد فكرة التأميم لهذه الصناعة ، وبما يظهر هذه الفكرة على أنها حتمية وضرورية ، بل وأنها هي الحل الوحيد للفوضى التي تردت فيها هذه الصناعة . حيث تعرض الدراما تناقضات واضحة بين العلم والجهل ، بين المشروع واللا مشروع ، بين الجديد والقديم ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين فكرة التأميم بمزاياها ونظام القطاع الخاص بكل مساوئه ومهاتراته .

---

(1) ارنست فيشر . المرجع السابق صفحة 168 .

يصل نعمان عاشور إلى عرض موفق لفكرة التأميم في حادثة مخرج عائد من الخارج ، يتعرض لمهازل القدامى وتحالفهم مع النقد غير النزيه ، ومع الجنس الصارخ ، واستغلال النفس البشرية أسوأ استغلال . وبينما هو يقدم هذا العرض الموفق ، نعثر على مواقف أخرى في درامته تجنح إلى المباشرة في عرض الفكرة ، فكرة التأميم ، ومباشرة ثانية في أجزاء من الحوار . وهو ما يؤثر بالتالي على فكرة المسرحية السامية ، بل ويعرضها للاهتزاز ، نتيجة هذا الضعف في استكمال عناصر البناء الدرامي .

« مافيش حل للوضع إلا بحماية الجمهور منكم . كل المغامرين اللي زيك وزي سمير فخري وزي ألف ميم . الدولة لازم تتدخل ، لازم تضع حد لده كله » ـ الفصل الثاني صفحة 75 من نص المسرحية الأصلي .

هذه المباشرة الحادة ليست من خصائص الدراما الجيدة . إن عظمة الفكرة قد جعلت المؤلف يجاهر بها في تسرع ، بدلاً من محاولة البناء على مواصفات علمية وفنية . إن الفصل الأول من الدراما قد أشار أيضاً في مباشرة إلى فكرة التأميم ، تماماً على غرار الفصل الثاني . وهو ما نلمح معه سلوك المؤلف في اغراقه كل فصل درامته في المباشرة . إن التشكيل الكاريكاتيري الذي استعمله يتضح في حوار الدراما أكثر مما يتضح في الحوادث المسرحية ، هذه الحوادث التي تخلفت عن مهمتها الدرامية ، فكانت خلف ، بل وفي مؤخرة الحوار الممتع الذي تميز به نعمان عاشور . فإذا ما استطرد الكاتب في حوار لم يستند إلى الحادثة المسرحية ـ كما يظهر خاصة في الفصل الثالث ـ كشف ذلك النقاب عن الضعف الذي يعلو الحدث الدرامي والمفتقد للتطورات اللازمة للدراما القوية الجيدة الصنع . من هنا خلا الفصل الثالث من الديناميكية المحركة له . وحتى نهايته ، فإنها لا تضع أيدينا على نتائج الفكرة أو مستخلصات الموضوع ، ولا حتى المنهج الذي يراه المؤلف نفسه بعد عملية التأميم وتنفيذها .

طبيعي أنه ليس من حق كائناً من كان أن يوجه الكاتب ، أو يقترح عليه شيئاً

يغير أو حتى يحد من وجهة نظره الفنية ، وإلا فقد الفن والإبداع الفني معاً كثيراً من الحرية . لكنه ليس في صالح الدراما أن يلقي بفكرة مستقبلية تحمل كل معاني القوة والأمل ، وتصارع رأس المال ومستغليه وأفكارهم البالية على المستوى الاقتصادي ، في حوار مستمر استمرار العرض المسرحي ، ثم بعد ذلك تأتي النهاية لتترك الأمور دون تحديدات أو علامات بارزة ، يمكن على الأقل منها استخلاص الحل النهائي لمفهوم الكاتب الدرامي .

إن الدرامات الاشتراكية لا تحبذ الختامات المفتوحة أو الحرة كما يقولون . كما هي لا تجند أيضاً ختامات بعينها . ذلك لأنه إذا كان هناك صراع شد وجذب وقوتان مختلفتان متناقضتان من وجهة النظر بينهما ، فلا بد في النهاية ، ونهاية الدراما كذلك ، أن تنتصر إحداهما على الأخرى . والدراما الاشتراكية من خصائصها توضيح هذه النهاية ، لابراز التعديل الذي يدعو أو يقود إلى التغيير .

يذكر الدكتور غالي شكري في كتابه (ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟) « مسرح نعمان عاشور مسرح قوامه (الشخصية) وحدها لا البناء الدرامي » [1] .

يتجاوز نعمان فكرة تأميم الخيالة ، إلى فكرة تأميم الصحافة أيضاً . وقد كانت صناعة الصحافة ، مثلها مثل صناعات اخرى كثيرة كانت في أيدي الخاصة من الأغنياء . يؤكد وجهة نظرنا الصورة الساخرة التي صور بها الكاتب صحافة الفن في ذلك الوقت . هذا التصوير الكاريكاتيري لنماذج من الصحفيين النقاد ، الذين لا تزيد ثقافتهم عن ثقافة الجهلة الذين قادوا الخيالة المصرية لمصير مظلم ، حتى أنقذت قرارات تأميمها الوضع بصفة عامة . . وضع استغلال الانسان لأخيه الانسان ، أحد المبادىء الهامة التي تقوم الاشتراكية كنظام سياسي واجتماعي على دمغها والغائها من وجود الحياة في المجتمعات الاشتراكية . وهو ما بدأت القرارات

(1) الدكتور غالي شكري . ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967 صفحة 20 .

الاشتراكية في تحقيقه عام 1961 بإصدار الأمر بتبعية الصحافة جميعها إلى الاتحاد الاشتراكي العربي في مصر أنذاك .

ومسرح نعمان عاشور الذي بدأ عام 1955 لا نجد بين طياته أثراً للرمز ، وحتى اليوم . فالرمز لا يلعب الدور الكبير الذي نعثر عليه عند سعد الدين وهبة . ومع ذلك فإن دراما (سينما أونطه) قد كشفت عن مكانين للرمز أصابا الدراما بالغموض ، وكانا متناقضين بغموضهما مع الفكرة المباشرة الصريحة التي قامت عليها المسرحية . وهو ما عمّق من شكل الغموض الذي اكتنف الرمز في المكانين التاليين :

أولاً : رمز سر الكون ، هذا الكتاب بنفس اسم أوعنوان الرمز ، والذي تحمله شخصية ابراهيم الدسوقي في المسرحية . ماذا نرى فيه ؟ ابهام يؤكده اصرار الحوار على استعمال عبارات مطاطة ملتوية المعاني غامضة الدلالة ، غير محددة ، حيث يصبح الرمز في حاجة إلى رمز مصاحب آخر ليوحي أو ليشير إلى ما يقصد إليه .

ثانياً : رمز الوشاية ، والذي استدعى على أثره بوليس النجدة في أحد مواقف المسرحية . وهو رمز يبقى في الخلفية بعيداً عن الظهور أو الإفادة . لا تلقي عليه اضواء التعبير أو الفهم أو الكلمة إلا بالقدر الذي نرى فيه الرمز وكأنه السراب بعينه . وهو ما عبّر عن شيء أو رمز إلى معلومة في باطن الكاتب . معلومة يريد هو أن يقولها ، وقد قالها فعلاً ، ولكن باستعمال الرمز . استعمالاً أفقد الرمز دلالته والهدف من استعمالاته . إن عام 1958 ـ زمن كتابة الدراما ـ كان فترة اضطراب سياسي ، قبض فيها على سياسيين وأعضاء أحزاب تحتية وأودعوا السجن السياسي ، وكثرت الوشايات والتأويلات عن مصيرهم ، وحتى مصير الثورة وصانعيها . فإذا كان نعمان عاشور قد استعمل رمز الوشاية ليدلل ويخفي في نفس الوقت شيئاً من هذه الإشاعات والتأويلات ، فأنه لم يصل إلى ما أراده له ، ويكون الرمز

بذلك عديم الأثر فاقد المفعول . وهي نفس النتيجة التي نخرج بها بالنسبة للرمز الاول ، حين قصد المؤلف أو هو أوحى بشكل ديني غير معروف الهدف ، ففقد الرمز دلالته .

*** الملهاة الريفية « وابور الطحين » . .**

« إن انسان المجتمع الاشتراكي لا يتوقف عند عالمه الاجتماعي الخاص . ولكنه يطالب بتقدميه عاصفة دائمة مصعداً مشاكل التطور من يوم إلى آخر . هذه المشاكل التي تتطلب الحل ، والتي يقدر هو على حلها » [1] .

كتب نعمان عاشور (وابور الطحين) وهي ملهاة ريفية ساخرة مرثية . المرة الاولى على شكل أوبريت غنائي عام 1962 . وعندما قدمها لمؤسسة المسرح ، الهيئة المسؤولة عن المسرح الحكومي ، طلب (المرحوم) الدكتور محمد مندور أحد أعضاء لجنة قراءة المسرحيات تحويلها إلى شكل درامي وإغفال الشكل الغنائي والموسيقي فيها . ثم أعاد نعمان عاشور كتابتها للمرة الثانية ما بين عامي 1963 ، 1964 ، وقدمها لمسرح الحكيم الذي جسدها على المسرح في الموسم المسرحي 1965 / 1966 على مسرح محمد فريد بالقاهرة.

لقد تعددت الآراء في هذا التحويل من الشكل الغنائي الموسيقي إلى الشكل الدارمي . وقد كان الضعف المسرحي الذي اتسمت به المسرحية من الأسباب الرئيسية التي جعلت الآراء النقدية تصف الدراما بالسذاجة والسطحية . وتتهم المؤلف بأنه خلال مرحلة التحويل لم يراع الفروق الواضحة بين كتابة الأوبريت وكتابة الدراما .

غير أن أهم ما يعنينا هو أن المضمون الأدبي لم يتغير في كل من الشكلين . فالدراما تبحث في أهمية وحتمية الملكية الجماعية لوسائل الانتاج . وهي نغمة

(1) جورج لوكاتش : كتاب الواقعية الاشتراكية .

جديدة أصبحت تستشري بين الناس عقب صدور القرارات الاشتراكية والميثاق ، لتؤيد وتثبت حق الشعب في ملكية مصانعه وأرباحها ، لتحقيق تحالف قوى الشعب العاملة . وهي كلها أفكار لم يكن لها وجود أو صوت أو كيان في مصر قبل عمليات التأميم الكبرى ، التي بدأت بتأميم قناة السويس عام 1956 . ثم أصبحت أكثر تحديداً وتضييقاً على القوى المستغلة بعد عام 1961 ، وبعد التقدم الصناعي الذي طرأ على مصر وعلى الحياة المصرية نفسها ، والذي كان مظهره افتتاح اعداد هائلة من المصانع الوطنية ، إلى جانب تأميم المصانع الكبيرة ، والتي كانت تعمل لحساب رأس المال الاجنبي وتحت سيطرته الكاملة .

ومن الواضح أن نعمان عاشور عندما بدأ في كتابة (وابور الطحين) في شكل أوبريت ، وحينما أعاد كتابتها للمرة الثانية في الشكل الدرامي ، كان يستلهم درامته من فقرة الميثاق التي تقول . .

« . . . ولا بد أن ينفسح المجال بعد ذلك ديمقراطياً للتفاعل الديمقراطي بين قوى الشعب العاملة ، وهي الفلاحون والعمال والجنود والمثقفون والرأسمالية الوطنية . إن تحالف هذه القوى الممثلة للشعب العامل هو البديل الشرعي لتحالف الإقطاع مع رأس المال المستغل . وهو القادر على إحلال الديمقراطية السليمة محل ديمقراطية الرجعية » [1] .

حقيقة أن الثورة قد حددت الملكية الزراعية بقانون . وأممت المصانع الكبيرة بقانون آخر . لكن ملكية وسائل الانتاج الصغيرة كانت لا تزال في حاجة إلى قوانين مماثلة أخرى ، كاستمرار للخط السياسي والاجتماعي الذي بدأته الثورة الإشتراكية في مصر عام 1961 .

قضية (وابور الطحين) تجري أحداثها في كفر من كفور الشمال في الدلتا . كل شيء يوحي بالمسحة الريفية . المكان حيث ساحة الوابور في الفصل الاول ،

(1) جمال عبد الناصر : الميثاق ـ مصلحة الاستعلامات ـ القاهرة 21 مايو 1962 ، صفحة 64 .

وساحة مولد سيدي عواد في الفصل الثاني ، ثم جرن الغلال الرئيسي في الكفر في الفصل الثالث . الشخصيات فلاحية . والشعب المسكين بعد طول حرمان يحاول السيطرة على وابور الطحين في ناحية ، والاعيان في ناحية أخرى يستغلون الوابور كوسيلة من وسائل الانتاج ، استغلالاً مادياً وخلقياً يهدد الكرامة إلى أبعد الحدود . والصراع الوحيد الموجود في الدراما يجري ما بين الطبقتين ، طبقة تستغل ، وأخرى تحت وطأة الاستغلال . لكنه صراع غير متكافىء بسبب القوة التي عليها طبقة المستغلين أعيان القرية ، والضعف الذي عليه طبقة الفلاحين الذين يتعرضون لأسوأ أنواع الاستغلال .

ونفاذ نعمان عاشور إلى عرض مشكلة كهذه ، يؤكد بدء تغلغله في واقع القضايا الاشتراكية ، والتي كانت قد أصبحت جزءا لا يتجزأ من مصير الشعب المصري وقتها . لأنه ينزل إلى الطبقة المالكة الثانية التي تملك في حوزتها عدة فدادين قليلة ، وبعض آلات صغيرة ، لكنها ما فتئت تحاول ـ وفي ظل القوانين الاشتراكية ـ أن تفرض اقطاعاً صغيراً جديداً من نوع خاص ، كان وليد وحش الاقطاع الكبير الذي ألغته الثورة وقوضته . كان هذا الاقطاع الصغير لا يزال باسطاً نفوذه على مجموعة كبيرة من الفلاحين الصغار ، قوى الشعب العاملة بنص ميثاق جمال عبد الناصر . وهو ما كان يتعارض مع تعبير إحلال الديمقراطية السليمة محل الديمقراطية الرجعية . وهو ما نفسره بحق ونصيب تلك الطبقات الشعبية الكادحة في السلطة وفي صياغة المؤسسات السياسية للحكم ، دفعاً للوصول إلى حتمية التطبيق الاشتراكي لاستغلال موارد الأمة وخيرها . « . . . بالنسبة للواقعية الاشتراكية ، فليست الحقائق فقط هي المهمة ، ولكن العلاقات الاجتماعية أيضاً . بل إنها لهي الأهم ، أهم من الحقائق التي تكون وحيدة معزولة » [1] .

على هذا نرى نعمان عاشور يحقق في وابور الطحين شكلاً من أشكال درامات الواقعية الإشتراكية ، وبنسبة كبيرة . ونستخلص هذا الحكم

(1) كتاب الواقعية الاشتراكية .

من هذه العلاقة التي تحكم شخصياته المسرحية، والتي تعـري علاقـة الفلاحـين المساكين بملاك الوابور وهم العمدة وسليم بك والحاج خضيري، وكأنهم الثالوث الجهنمي.

تـكشف العلاقـة عدم وجـود ربـاط طبقـي أو اجتماعـي بـين المستغلـين والفلاحين . ويظهر ذلك في موقف العمدة الذي يقدم التنازلات تلو التنازلات ، وفي ضعف ، ووحدانية حين يحكم بلا غفر أو عساكر الريف . . « إلا الغفـر لما تزرجن . دي السلطة ياخويا سليم ، الغفر هما القوة ـ (صفحـة 24 من نص المسرحية) » . فإذا كانا المؤلف يرى في عمدة البلدة صورة لأمير أو فرعون أو أي صورة أخرى تمثل أو تشير إلى السلطـة ، فإن هذا الموقف المتذبـذب للعمـدة ، يوصّل إلى الاحساس ببداية قوة الفلاحين ، وتحركهم وتغيرهـم من أجـل لقمـة عيشهم ، وهو ما نسميه بالوعـي والادراك عنـد الطبقـة الكادحـة . إن حوادث الدراما تعمل على تحصين هذه الطبقة التي يستغلها المستغلون لتصـل معهـم في النهاية إلى درجة من الوعـي ومرتبـة عالية من الادراك ، يجعـل من العسـير على الاقطاع الصغير الذي ولد أو الرأسمالية الصغيرة أن تغرر بالفلاحين أو بطبقتهم مرة أخرى . وهو ما يغير من وجهة نظرنا في كفة الميزان ، لصالح التعادل الانساني ، وصحة العلاقات المشروعة بين الناس والافراد .

يفضح نعمان عاشور علاقة الاعيان من خلال شخصية عبيط القرية بهلول . لأنها ـ وفي عصر الثورة ـ تقدم صورة غير انسانية للسيد والمسود، للعبد والمعبود. وهي علاقة تنطوي على ظلم الانسان لمن هم أقل منه شأناً أو وظيفة أو مرتبـة . ولعل هذه العلاقة هي السبب في وصول شخصية بهلول عبيط القرية إلى مصيره اللاطبيعي هذا حـين فقـد جزءاً كبـيراً من عقلـه وأصبـح في عداد الشـواذ غـير العاقلين . إن دوره يكشف عن استغلال الكبـار للصغـار ، ويقـرر ـ في رأيي ـ المصير ، مقدماً لكل من تسول له نفسه التعاون مع طبقة المستغلين .

وعلى هذا ، فعندما يحمل نعمان عاشور شخصية بهلول معاني كبيرة عن سحر السلطة في بداية الفصل الثالث على اعتبار أنه إبن البيئة ، فإن محاولات بهلول في إيصال هذه المعاني تكون قاصرة ، وتظل أحلامه ضئيلة ، خاصة عندما تكتب بهذا الضعف الذي قدمه المؤلف حوارا . ذلك لأنه رمى بنفسه في مشهد السلطة بين أحضان الكوميديا ، والكوميديا وحدها . وهو ما نراه لا يتوافق مع تحصيل أكبر ضغط نفسي وروحي للانتصار على السلطة وعلى الاعيان ، لتشغيل وابور الطحين الذي عطلته الرجعية في الريف .

البطل الدرامي (جودة) هو عامل التشغيل لوابور الطحين . العامل الصناعي وسط ظروف التعامل في الريف المصري ، باعتبار أن عمال الزراعة هم الاغلبية هناك . ورغم قلة أو قُل ندرة العمال الصناعيين ، فإن جوده يستطيع أن يغير من نفسه وسط الظروف الاقطاعية الناشئة والتي تسود الكفر ، وأن يخلق عالماً خاصاً لنفسه يتناسب مع التحول الطبيعي الذي يتوق هو إلى توصيله لمجموع الكفر . إن تغيير الشخصية والدعوة اليها هو تغيير لصورة الانسان . وليس من المهم بالدرجة الاولى كتابة درامات تلعب الآلة فيها دوراً هاماً ، بقدر ما هو من الاهمية بمكان للدراما بأن توضح كيف يتغير إحساس الفلاح أو العامل الصناعي نتيجة تغير الظروف المحيطة به والتي تتحكم فيه وتحكمه في الوقت نفسه .

وكان لا بد أن ينعكس التطور الذي طرأ على البيئة الريفية بحكم القرارات الاشتراكية ، كان لا بد أن ينعكس على البطل الدرامي جودة ، بل وعلى غيره من العمال . وكان لا بد مرة أخرى أن يتغير موقفه ، فلا يصبح الفأر الأسود الذي يلحس زيت العدة على حد تعبير الاعيان له . . هذا التعبير الذي أطلقوه ، والذي يوضح في صراحة بالغة مدى العلاقة بين الاقطاع الصغير التافه والعامل الصغير النافع .

هذا التغيير يراه نعمان عاشور في الوعي الذي يسلح به بطله الدرامي . وهو

ما جعل البطل في المسرحية يختفي في نهاية فصلها الثاني ـ ليس هرباً كما قد يظن البعض ـ ولكن . . حتى يسلح نفسه وموقف كفره وناحيته ووابور الطحين بالمستندات ، هذه المستندات التي تثبت ملكية الفلاحين جميعهم للوابور . والتي ترفع الى السطح والى الوجود الواقعي أحقيتهم المشروعة في ملكية الوابور ، وتفضح في الوقت نفسه تصرفات الأعيان المناهضة للتطور الفلاحي في مصر وريفها ، وتعطي صورة غير إنسانية لمدى السلطة المستغلة والقهر . وجودة بهذا الهروب المؤقت ، أو بهذا الوعي الذي حمله أياه المؤلف يقدم نموذجاً للبطل الدرامي الاشتراكي الصحيح . البطل الذي يحاول من خلال الدراما أن يتعاطف بتصرفاته وأحداثه مع الجماهير ، وهو نفسه البطل الذي يسعى ويعمل على تحقيق المطالب الشرعية لمجتمعه وناسه . هذا المجتمع الصغير في الكفر الذي ظل مظلوماً محروماً طوال الدراما ، حتى قدر له الله أن ينتصر في النهاية ، وأن يغيِّر ويبدل من وضع الكفر ، وأن يضع حداً لا رجعة عنه لاستغلال الأعيان ، وأخيراً ، وأن يضمن اشتراكية الآلة لكل الجماهير في الكفر دون تفضيل أحد على أحد ، فالكل سواسية كأسنان المشط .

لقد كانت تصرفات الجماعة الريفية في الكفر هي الطريق الوحيد ـ والأمثل في الوقت نفسه ـ لوقف تيار الاستغلال ، والوقوف في وجه طبقة بربرية في اتحاد قوي فعال . وهو حدث جليل منهم نفسره بأحقيتهم في ذلك باعتبارهم القادرين على القيام بهذا الدور بعد الثورة المصرية ، لفرض طلباتهم المشروعة ، في اطمئنان متحرر في الوقت نفسه ، لرفض الاستغلال ، ثم التحدث باسم الجماهير الفلاحية العريضة ، المجموع الأكبر لشعب مصر .

إن دراما وابور الطحين قد حملت مضموناً اشتراكياً واضحاً . على الرغم من التقصير الذي بدا فيها من ناحية التقنية الدرامية . بمعنى أن الاحداث لم تكن تسير في تسلسل درامي لتتطابق مع الفكرة الكبيرة الاولى .

كما نلحظ أيضاً ، أن تفسيرات الاخراج بالنسبة للعرض المسرحي متهمة

بالتقصير هي الأخرى . لقد اعترض المؤلف على بعض هذه التفسيرات بالنسبة لدوري العمدة وبهلول . والانفصال بين الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي على النحو الذي أثاره المؤلف في كتاباته الصحفية أثناء عرض المسرحية على الجمهور ، بما يفصح عن عدم رضاه عن خطوات الاخراج ، أمر من الخطورة بمكان على نتائج التكوين والابداع الفني .

لقد عرضت الدراما القضايا التي أثارتها القرارات الاشتراكية ، وفي جزء كبير منها ، في المسرح بمعالجتها فكرة الملكية الجماعية ، وأثارتها على مستوى الأدب . وهو ما يرفع من قيمته ، على اعتبار أن قيمة الأدب تصبح أعظم وأوسع وأكثر شمولاً ، كلما تعرض أو مس قضايا تشغل الجماهير وتحتل مكانة بين الناس . ودراما وابور الطحين تتحمل هذه المسؤولية في شجاعة ، وتقدم شخصيات جديدة من الكفر ومن أقاصي ريف مصر ، وقد خلعوا عن ثيابهم جبن القديم والحذر من السيد والاستسلام للاقطاع ، وهي كلها تصرفات كانت لا تزال موجودة وباقية حتى بعد قانون الملكية الزراعية بسنوات . وظهر الريف المصري بنفس شخصياته ، بعد أن خرجت هذه الشخصيات متحررة واعية زاعقة الصوت ، مولية ظهورها لكل المظاهر القديمة ، لتعلن في صراحة الثورة والتمرد والمجابهة وترفع اصواتها في حق كامل . وهي كلها سلوكات وتصرفات نعتبرها جديدة حقاً على الريف . سجلها نعمان عاشور في درامته لصالح الطبقات المغلوبة على أمرها ، حفاظاً على عرقها من أن يذهب هباء ، وعلى كدها من أن يسرقه من تعودوا على سرقته ، ووقفاً للاستنزاف الذي كان اسمه المجتمع الريفي بأبطاله المستغلين .

لكن ، إلى أي مدى يقبل هذا النوع من المسرحيات استعمال الرموز ؟ .

لكل رمز دلالة . وهذه الدلالة يضعها الكاتب بمقياس نسبي - أو هو مفروض ذلك - حتى لا تفضح الدلالة الرمز من أن تشير اليه في رقة أو توضحه في

رشاقة أدبية . وحتى لا ينفصل الهدف عن الرمز ، أو تتوه الدلالة فلا نحس بالرمز أو ما يقصده الكاتب في خلفيته .

وأرى أن الرمز واستعمالاته في درامات تحمل بذور الاشتراكية يستعصي ظهوره في دوره الأساسي ، وسط مظاهر الصراحة والحقيقة ، سمة هذه المسرحيات التي تتبع أسلوباً خاصاً من التنقيب والكشف والتعرية ، قل أن يوافق الرموز وأساليبها وأشكالها . ومع ذلك فقد يظهر الرمز في الدراما الاشتراكية لكنه ـ حسب رأيي ـ لا يكون ، بل ولا يستطيع أن يوظف التوظيف الدرامي الذي يسمح له القيام بمهمته على الوجه الأمثل والأكمل .

ومرة ثانية ، يستعمل نعمان عاشور في مسرحيته وابور الطحين الرمز في مكانين مختلفين . الرمز الاول في حادثة طرد مسعود بعد الفصل الاول . ثم إذا بنا نراه في الفصل الثاني وقد اشتد عوده . ولم يكن طرده في الفصل الاول إلا مناورة يقوم بها الأعيان للتمويه على الفلاحين . لعل هذا الرمز كان يشير إلى قضية تغيير رؤساء مجالس الادارة في الشركات والمؤسسات المصرية الحكومية آنذاك ، والتي كانت تعمل بطريقة (الكراسي الموسيقية) .

والرمز الثاني ، يتجلى في شخصية العمدة ، والتي كانت ترمز إلى رئيس . هذه الشخصية ـ حسب تعبير الرمز ـ التي كانت تقدم أحياناً التنازلات ساعة الحاجة اليها . والتي كانت تعمل أيضاً ألف حساب وحساب للغفر ، عساكر الريف المصري كأحد مظاهر السلطة .

ونحن لا نجد صدى درامياً فعالاً حين يستعمل المؤلف الرمز في أمثال هذا النوع من الدرامات كما سبقت الإشارة . باعتبار أن الرمز وسط أحداث تتسم بالصراع والصراخ والتمرد وتحدي طبقة مستغلة ، صعب أن يؤثر ، أو يصل إلى الناس . ومع ذلك فإننا نرى الرمز الاول أكثر نضجاً من الثاني . وهو ما جعل بالإمكان لقطاع معين من المشاهدين ـ وليس كل الجماهير ـ فهم مدلولاته . لكن

الرمز الثاني ظل مبهماً لا يعرفه أحد ، وأصبح في النهاية بلا وظيفة فنية أو أدبية داخل الدراما ، يحتل مساحة بلا جدوى .

***عطوة أفندي قطاع عام. .**

بعد استتباب القطاع العام في مصر بعد 1961 ، يعيد نعمان عاشور كتابة درامته الاولى (المغناطيس) التي افتتح بها مرحلة ظهور بذور الدرامات الإشتراكية في مصر عام 1955 ، في صياغة جديدة ، وبنفس الشخصيات السابقة ، ولكن في بناء أدبي جديد لهذه الشخصيات يتلاءم والتغييرات الاجتماعية التي طرأت على مصر وعليها هي نفسها ، فغيرَّت من نظرتها السابقة ، وكذا من وضعها في المجتمع المصري . وبما يسجل ويؤرخ للتطور الاجتماعي في مصر عام 1965 زمن كتابة المسرحية عنه في السابق عام 1955 زمن كتابة المغناطيس .

ويختار المؤلف عطوة افندي بطله المطعون ليجعله عنواناً لدرامته الجديدة (عطوة افندي قطاع عام) . إن الصفة الجديدة المطلقة على اسم عطوة افندي هي هذا التحول الكبير الذي حدث وطرأ على هذه الشخصية ، تماماً كما حدث لآلاف بل وللملايين غيرها . ونقصد بها تحولها من العمل تحت إمرة أصحاب رؤوس الاموال في التجارة إلى مجال آخر أكثر أمناً وطمأنينة ، حينما أممت مصر القطاعات الكبيرة ، وحينما تحولت الصناعات والتجارة وغيرها من المرافق ـ بحكم القرارات الاشتراكية ـ القطاع العام تحت إشراف الدولة المباشر .

ووجهة النظر التي يعتنقها الكاتب في درامته هذه المرة ، هي تأييد القطاع العام والدعوة له . باعتبار أنه الوسيلة الوحيدة لتخليص الدولة من التحكمات الفردية والجشع والاستغلال ، والقضاء على الميول الشخصية والهوائية لكبار الرأسماليين والتجار في استنزافهم للمال بكل الطرق وبمختلف الوسائل ، حتى غير المشروعة منها ودون اعتبار للانسانية أو الرحمة أو العدل الاجتماعي . وهو ما نراه هدفاً قومياً سامياً لحماية طبقة شعبية فقيرة عريضة المستوى ، تبذل جهدها المخلص

قدر ما وسعها لطبقة أخرى لا تكافئها على هذا الإخلاص إلا بنكران الجميل ، والجحود ، ومزيد من الاستغلال والوحشية .

ظهور القطاع العام في مختلف ادارات الدولة ومؤسساتها هو الـذي أوحى للكاتب أن يعيد استغلال درامته القديمة المغناطيس ، ويعيد كذلك صياغة المهمة التي قام بها عطـوة افنـدي في درامتـه الاولى ، ليصبـح بطـلاً درامياً في المسرحية الجديدة ، بطلاً يمثل مرحلة زمنية وتاريخية ، لا يمكن أن تمُحى من تاريخ شعب مصر أو تاريخ الزعيم الراحل جمال عبد النـاصر ، مهما قال الكاذبـون . عطـوة افندي الجديد يحمل أفكار التطور الاجتماعي والانسانـي التـي طرأت على البـلاد خلال عشر سنوات تفصل ما بين الدراميتين القديمة والجديدة . . ينقل في أمانـة اللحظة الزمنية التي يعيشها ، والتي تعبر عن ايجابية أكثر تفاؤلاً ، وتطوراً أعظم حقيقة ، وواقعاً حياً ملموساً لقوانين المجتمع الإشتراكية . وكل ذلك ملموس في حوار عطوة افندي حين يصرخ قائلاً . .

« حاج ، ارجع عني ، أنا قطاع عام . . أنا قطاع عام ـ الفصل الثالـث ـ صفحة 75 » . وهو ما يعني أن القطاع العام قد أصبح الملاذ الذي هرع اليه عطوة افندي بعد طول عذاب .

فماذا يعني القطاع الخاص ، والقطاع العام بالنسبة لعطوة أفندي ؟ القطاع الخاص هو الآلام التي عاش فيها البطل عطـوة أفنـدي ذليلاً أجـيراً عشرات من السنين ، عديم الكيان ساقط الكلمة محروم الرأي مفقود الأصل ضائع المصـير . وهو ما كان يحدد طبقته الكادحة المقيدة بالحديد الذي يكبلها ويمنعها من السير إلى الأمام ، أو حتى التحرك من مكانها ، لتبقى في وضع ثابت ، هو وضع (محلك سر) على الدوام .

والقطاع العام اليوم في الدراما الجديدة يعني بطولة درامية ، بعد أن كانت الشخصية تعيش على هامش الأحداث عام 1955 ، حيث البطل هناك حسانين

أبو المال صاحب رأس المال . كما يعني ـ حسب القوانين الاشتراكية وبنودها ـ اشتراك العمال في مجالس الادارة ، واشتراك عادل آخر في الأرباح ، وتنظيم للعلاوات الدورية ، وحقوق في التأمينات الاجتماعية ، وضمان في المعاش . وكل هذه الامتيازات هي ما دعت إليه الدراما الجديدة ، وهي أيضاً ضمانات وانجازات اجتماعية انسانية تفصل المجتمعات الغربية عن المجتمعات الاشتراكية حقيقة ، حتى يومنا هذا .

يذكر الفيلسوف العالمي جورج لوكاتش . . « من أهم واجبات الكاتب هو أن يظهر من أين جاءت الشخصية وأي طريق تأخذ ؟ وإلى أي نقطة تصل ؟ » [1] .

فإذا ما حللنا شخصية عطوة أفندي في دراما (عطوة أفندي قطاع عام) [2] . وجدناها شخصية تختلف عنها في (المغماطيس) ، خاصة في منهج التفكير لها . هذا التفكير المسلح بوعي ، والذي استبدله هنا نعمان عاشور بثورة عطوة أفندي في المغماطيس . من الطبيعي أن الثورة وما صاحبها من تمرد كانا عنصرين لازمين عام 1955 للشخصية المسرحية آنذاك ، بل وموافقتين للفترة الزمنية . لكن التقدم الاجتماعي وآثار القوانين الاشتركية الصادرة بعد ذلك ، قد حتمتا على نعمان عاشور أن يسير بشخصية البطل نحو تكوين جديد واستراتيجية مخالفة عن الأولى لابداع البطل الدرامي الاشتراكي الملائم لما حدث من تغييرات اجتماعية ونفسية . ونرى أن الوعي الذي ملأ به شخصيته وحمله إيّاها ، يتضح في النقاط التالية :

1 ـ عطوة أفندي في قطاع عام ، لا يكتفي بذكر السنوات العشرين التي قضاها في محل حسانين أبو المال كأجير رخيص ، لكن وعيه يجعله يضع يده على

---

(1) الدكتورة أولجا شيكلوش : المرجع السابق ـ صفحة 260 .

(2) مسرحية عطوة أفندي قطاع عام : صدرت في كتاب عن الدار القومية للطباعة والنشر 1966 ـ القاهرة العدد رقم 153 .

التقدم الذي حدث منذ عمليات التأميم وبعد ميلاد القطاع العام . ويبرز ذلك في حواره :

« من خمسة وعشرين سنة وأنا باخد ستة جنيه ، زادت جنيه بقوا سبعة . أنا معايه الكفاءة بتاعت زمان ، الكفاءة . والدنيا كلها زادت . عملوا علاوات وعملوا مكافآت وعملوا معاشات ، وأدوهم أرباح . أدوهم وزودوهم ورقوهم - صفحة 32 وصفحة 33 من المسرحية » .

مثل هذا الحوار لا نعثر عليه في المغماطيس . وهو هنا يكشف أول ما يكشف عن التغيير الجذري في الشخصية : عطوة أفندي . والذي يعكس بطبيعة الحال - في وضوح - موقفه من المجتمع ومن الفترة الزمنية للعصر في آن واحد . إضافة إلى تعرفه هو شخصياً على أساسات الموقف في رؤية واحدة وسليمة .

2 - محاولات الشجاعة التي يقدمها عطوة أفندي للأخذ بيد محمود أبو المال ، شقيق رب عمله حسانين أبو المال ، في محاولة لتخليص غيره من العذاب والاستغلال الذي لاقاه هو وعانى منه زمناً طويلاً . وإيصاله لحالة (موجب) بعد أن كان (سلباً) ، تماماً كما تحوّل هو نفسه . وهو ما يفصح عن المرحلة الناضجة التي وصل إليها عطوة أفندي ، والتغير الذي طرأ على فكره في رفضه القطاع الخاص ، وأخْذه موقفاً محدداً واضحاً ضد هذه الطبقة المستغلة المعينة .

3 - وصول عطوة أفندي إلى معرفة نفسه بنفسه . فيظهر أمامنا كالطبيب الذي يشخص مرضه بنفسه . .

« أنا عارف مرضي ، ومعالج نفسي . . أنا ضحية الاستغلال - صفحة 69 من المسرحية » . ثم هذا الاكتشاف لآلامه وأسبابها . وإصراره على علاج نفسه من الآلام ، ما هو إلا صورة للقوة في طلب التغيير ، والإصرار عليه ، من جانب شخصية وعت بعد طول رقاد .

4 - صرخات عطوة أفندي المتكررة لصاحب رأس المال . . « حاج إبعد

عني . . أنا قطاع عام . . أنا قطاع عام » ما هي إلا الجانب الإيجابي في حياة عطوة أفندي ، إيجابية وصلت بعد طول انتظار . والتي اعتبرهـا نعمان عاشـور بمثابـة العقدة النفسية التي أوصلتْ صاحبها إلى مرض نفسي لا يمكن معها شفاؤه منه إلا بالتطهر والتحلل من القطاع الخاص كلية ، والانفصال عنه كمحاولـة للتغيير ثم العيش الكريم ، اتجاهاً نحو طريق القطاع العام . والمرض النفسي كما يراه الكاتب هو (تداعي الأماني) . وهو ما يقصد به تراكم الأماني عند عطوة المسكين نتيجة استسلامه فترات طويلة من الزمن ، ثم تداعي هذه الأماني وتحللها بعد ذلك . وهو ما يشير إليه حوار المسرحية صفحة 69 حين يقول الدكتـور لعطـوة أفنـدي مشخصاً له مرضه وعقدته . . .

« شريط حياتـك زي ما أنـا شايفـه وعارفـه ، صور متلاحقـة من الإرادة المسلوبة . خضوع واستسلام لعشرات السنين ـ نهاية الفصل الثالث » . وهو ما نراه يكشف عن المختزن في العقل الباطن عند عطوة أفندي .

يذكر ماير هولد . . « إننا نشجع النشاط العقلي عند الجماهير ، ونوجهه إلى التفكير والمناقشة . هذه هي إحدى وجهات نظر المسرح » [1] . ونعمان عاشور يجبر الجماهير على التفكير في وجهة نظر يكشف الحوار التالي من مضمونها التعريفي لأسلوب يسير عليه القطاع الخاص في سرقة الشعب العامل وشخوصه المنتجة ، على نظام الربا الفاسد . . في صفحة 33 نعثر على الحوار التالي :

محمود : هما مين يا عطوة أفندي .

عطوة : الغلابة اللي بيشتغلوا ياسي محمود ، اللي بيطلّعـوا الحسابـات ويحصّلـوا الكمبيالات (يرفع الكمبيالات في يده) ويطبخوا الاذونات . . اذونات التموين . احنا يا أخي احنا .

---

(1) كتاب الواقعية الاشتراكية
II. Kötet, 273.0.

كما تكشف صفحتا 33 ، 34 سرقات حقوق الشعب في الحوار التالي :

الحاج حسانين أبو المال : . . . ياخذ حسابه ويطلع إذا كان عاوز يطلع بس يسلمني حاجتي . كشوف التموين سنة بسنة من يوم ما بدعوها .

عطوة : حلاوتك . أنت عاوز تلزقها فيَّه . وأنا اللي خدت فروقها ؟ بيع التموين في السوق السودا .

ويمس الكاتب ضمن أساليب تعريته للقطاع الخاص الشعار الديني المستعار الذي كان يلجأ إليه بعض التجار الجشعين ليُخفوا حقيقة خداعهم ، ويتخذوا من الدين ستارا للتمسح به ، وتغطية مساوئهم الظالمة البغيضة .

(صفحة 29 من نص المسرحية ـ تقول إحدى الشخصيات) . .

فرحانة : مش هاين عليك 100 جنيه ؟ على كده لو كنت وقعت في ايد البوليس من تحت راس بضاعتك كنت رميتني في ستين داهية . نعم يا حاج نعم. تحت اسلمك البضاعة اللي فاضلة. المخزن اللي شلته وحطيت مطرحه المصلى (تشير إلى مكان المصلى). . بيت الله يا حاج. . سلامة تقديرك.

قد نرى أن هذه التعرية تكراراً لما قدمه نعمان عاشور في درامته الاولى . لكن موقف التعرية نفسه في الدراما الجديدة يختلف في شكله وفي تأثيره هذه المرة ، لأنه محاط هنا بظروف مختلفة ، غيَّرت من عطوة أفندي الأجير ، إلى عطوة أفندي المتطلع للقطاع العام ، الذي يجد فيه ملاذاً . وهو ما يثري من وزن هذه التعرية ، ويجعلها خطراً يهدد صاحب رأس المال ، الذي نلاحظ أيضاً ضعف نفوذه عن ذي قبل . بل إننا لنلمح توقف حياته وبطء نفسه بعد ميلاد حركة القطاع العام . وهو ما يسير به في النهاية إلى الانهزامية . وتوضح الدراما ذلك في حالة اليأس التي تنتاب رأس المال وصاحبه معاً . وهي حالة تسبق موقف الانهيار ، أو على حد تعبير نعمان عاشور نفسه « الحالة التي تنتج معه انسداد مسالك الأمل وانسداد مسالك

الاستغلال » . وهي نفس الحالة التي تنقل صاحب المال القوي إلى خانة الضعفاء بعد تغير الموقف ، وبعد أن كان قوياً مستبداً في المغناطيس وهي حالة يرثى لها ، تجعله يتنازل عن شبكة الفرح لأخيه ، وعن المحل لأخيه مرة ثانية ، كما يتنازل عن كمبيالات وديون عطوة أفندي وفرحانة ، وعن دين أسرة الفاخوري . وكل هذه التصرفات تعطي اشارات لا تخطىء إلى انتهاء موجة الاستغلال التي عاشت طويلاً في نفس أبي المال ، وسقوط القطاع الخاص معه في آن واحد .

وبينما تختلف نهاية الدرامتين نتيجة ظهور القطاع العام ، الذي ينص على التغييرين الجذري والجبري ، فإننا نلاحظ أن نعمان عاشور يسعى من وراء هذا التغيير إلى اثبات اضمحلال الطبقة الرأسمالية ، بل الايحاء بسقوطها أيضاً ، نتيجة سقوط أساليب الغش والخداع التي احتمت خلفها فترة في الحياة الاجتماعية . هذا في الوقت الذي جعل فيه الطبقة الشعبية ـ ممثلة في عطوة أفندي ـ تخرج متحركة إلى طريق آخر ، مع وعي تسلحت به ، لترتاد عالم القطاع العام بكل آماله ومستقبله . وهو ما نعتبره هدفاً من أهداف درامته في الدعاية للقطاع العام بمظهره وشكله الاشتركي ، ولمهاجمة روح السلبية التي ظهرت مع ظهور هذا القطاع . والدعوة إلى إيجابية كانت غائبة كثيراً عند المستغلين وأصحاب المصالح الخاصة . والتي دعا إليها المستغلون في محاولة فاشلة لاستمرار سلطانهم ونفوذهم ، ولحفظ أماكنهم ، التي كانت تعني استمرار استغلال الطبقات العاملة دون غيرها . ولم يكن من المعقول بعد هذه الانتفاضة الواعية التي حددتها المسالك الاشتراكية أن يجد القطاع الخاص مجالاً للعيش أو الاستمرارية ، لأن الامر كان قد تغير ، ولم يكن بالاستطاعة قبول الموقف السابق وسط ظروف جديدة جدت على المجتمع المصري وخلصته من التراخي والتكاسل والاتكالية .

ثانياً : المرحلة الاجتماعية الثانية . .

لم تكن الثقافة في مصر من الأولويات التي اهتمت بها ثورة 23 يوليو ، على

الاقل منذ وقت انبثاق الثورة ، على اعتبار أن الرغيف كان أهم بكثير من المسرح ، وهو أمر طبيعي وواقعي . لأنه لا أمل في أن تذهب الجماهير إلى مسرح وهي جائعة أو نصف ممتلئة البطون . وكان من نتيجة ذلك تأخر بعض الاصلاحات الأدبية ، إذ لم تكن لها الاولوية من الاهتمام . فضلاً عن أن هذه الاصلاحات كان من الصعب اصدار قوانين اصلاحية لها ، شأنها شأن الاصلاح الزراعي أو الاصلاح الاجتماعي مثلاً .

لقد تمت الانجازات الثورية لصالح المجتمع وأفراده سنة بعد سنة وشهراً بعد شهر . ومما لا شك فيه أن هذه الانجازات بوصولها وظهور آثارها بين الجماهير قد غيرت من نظم حياة الناس والاسرة ، ومن فهمهم الحقيقي للثورة المصرية وابعادها ، إثر ارتفاع دخل الفرد نسبياً . وانطلاق المصانع العديدة بعد 1961 وصدور قرارات التأميم واشراك العاملين في الادارة والارباح . ومن خلف هذا كله تَولّد الاحساس العام بأن الدولة ـ وهي في طريق تغيرها ـ إنما تلغي نفسها ككيان شامخ يرمز إلى القوة والسيطرة التي كانت تعرف بها من قبل ، لتتنازل عن حقوقها وأرباحها ومكاسبها لأفراد المجتمع العاملين ، لإشعارهم بقدرتهم هم بدلاً من قوة الدولة ، ومن أجل أن يصبح المجتمع هو الرأس المدبر لتطور هذه الامة ، ولا شيء غير المجتمع ، ممثلاً في كل أفراده العاملين .

لقد برزت كلمة (المجتمع) خلال فترة الخمس سنوات الاولى بعد الثورة . لأنها حلت محل الدولة والملك والاقطاع . وأصبح الهدف . . كل الهدف ، هو الارتقاء بالمجتمع كله كمحاولة تعويضه عن سنوات طويلة رسف فيها بين الذل والاستعباد . وقد أدى هذا وذاك إلى بعث كلمة (المجتمع) من جديد . ويتضح هذا البعث في كل الانجازات الاجتماعية التي كانت تتم أو التي كانت تبذل المحاولات لاتمامها . وكان نفس الحال بالنسبة للأدب الدرامي ، فإننا نلاحظ أن لفظ المجتمع أو حتى القضايا الاجتماعية لم يظهر كتيار أدبي أو مسرحي له دلائله ومعانيه ، وكذا استمراره ، إلا بعد انقضاء خمس سنوات كاملة أو تزيد قليلاً على

انبثاق ثورة 23 يوليو .

ولما كان أفراد المجتمع هم الهدف الاول في عصر ما بعد الثورة ، فإن ذلك قد فتح المجال أمام الادب الدرامي ليتعرض للمشاكل الاجتماعية ، خاصة بعد أن كانت صورة المجتمع قد بدأت في الاتضاح ، وبعد أن أصبح من حق أفراده أن يناقشوا مشاكل مجتمعهم في جو من الحرية التي كانت مكبلة في الماضي . وبعد أن أصبح المجتمع كله يتجه نحو العدالة الاجتماعية ، والقضاء على التناقض الاجتماعي الذي كان سائداً .

لقد ولّدت كل هذه الظروف مجتمعه ما يمكن أن نطلق عليه (المسرح الاجتماعي) ، الذي يهتم لأول مرة بقضايا مجتمع عادل له حدوده وسياسته ، وله أيضاً هدفه الذي يساعد كتاب الدراما على فهمه واستجلاء قضاياه وتقديمها فناً مسرحياً على خشبة المسرح .

كان المسرح المصري في أعقاب الدرامات الوطنية واستمرارها قد نفذ إلى وعي الجماهير . وقد بدأ هذا يأخذ مجاله التطبيقي منذ العدوان الثلاثي (البريطاني الفرنسي الصهيوني) عام 1956 ، الذي خلف الرباط الوجداني بين الشعب والمسرح من خلال العناصر الوطنية برغم الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أوجدها هذا العدوان الغاشم . كما أن عدداً كبيراً من الكتاب الجدد بعد الثورة قد أعطي الفرصة لارتياد مجال الدرامات الاجتماعية ، بعد أن حصل المجتمع على احترامه ، وأخذ الفرد كثيراً من مخصصات كرامته واستعاد إلى حد كبير شخصيته التي كانت مطعونة مفقودة في الماضي .

وكان لا بد للدراما من أن تسجل الظروف الراهنة الجديدة التي يعيشها الفرد المصري بحكم الاحداث المحيطة به ، والتي كانت تتجدد يوماً بعد يوم ، وتعكس مع تجددها على تغير الفرد وتحوله في المجتمع ، واتصاله بعلاقات اجتماعية ، ومعاملات مع رأس المال ، ومحاولات تسليمه السلطة ليكون قيماً على نفسه ،

وليتجدد على الدوام ليجابه مشاكل المجتمع الصناعي بحكم الآلية التي كانت تزحف إلى الحياة في اطراد . وهكذا برزت مشاكل جديدة لم يكن للمجتمع عهد بها من قبل ، وتغيرت معها إلى حد ما نظرة الفرد نفسه ، نتيجة احتكاكاته بالجديد غير المألوف سابقاً . لقد أدت هذه الظروف المحيطة بالمجتمع إلى مولد تيارين بارزين في مجال الأدب الدرامي :

ـ **التيار الاول** : تيار الدرامات الاجتماعية التي تحاول اللحاق بعجلة المجتمع الجديد ، تعرض المقاييس الجديدة للفرد المصري ، وموقف الفرد نفسه ، من تغيرات طرأت على موقف الطبقات ، بحكم قوانين الثورة ، وظهور طبقات جديدة على سطح المجتمع لم يكن لها وجود قبل ذلك . وعرضت هذه الدرامات أحياناً فساد الماضي ليكون دائماً أمام العين وفي مستقر الذهن شاهد عيان على الحضيض الذي كانت قد وصلت إليه الحياة في مصر .

ـ **التيار الثاني** : وقد قدم درامات الفكر . وهو تيار يميل إلى الفلسفة أكثر مما يميل إلى الاجتماع . وقد تناول هذا التيار التعرض لقضايا العدل الاجتماعي والصراع ضد عزلة الانسان في مصر ومواقف القهر التي تعرض لها في الماضي . والتيار رغم الشكل الفلسفي الغالب عليه ، إلا أنه ينبع من الموقف الاجتماعي نفسه لا محالة . على اعتبار أن المجتمع كان قد عانى كثيراً من الظلم الاجتماعي الذي فرضته قوى حكمت ، وأدى حكمها إلى أوضاع اجتماعية جائرة ، لم يكن الفرد بمستطيع مجابهتها أو حتى مواجهتها . فتحول الانسان نتيجة لذلك إلى الظل ، وضاعت شخصيته المصرية . وهو ما قضى على الحرية وأحل الخوف محلها ، حيث بقي الانسان يتقبل في حياته التهديدات تلو التهديدات . وهو بين هذا وذاك اما أن تذهب جهوده سدى في مهب الريح ، أو يتجمد لا يحرك ساكناً ، مما أفقده لذة الإحساس بالديمقراطية والعدل ، وأدى به إلى السقوط في أزمة الاغتراب ، وأزمات نفسية واجتماعية أخرى ، داخل وطنه ، وهو يعيش على الارض المصرية ويمشي على ترابها .

إن الجديد الذي قدمته الدرامات الاجتماعية بتياراتها ، أنها جعلت الواقع المصري هو الأساس (اجتماعياً) . وهو نقطة الانطلاق حتى تصل الدراما إلى مضمون وشكل واقعيين يتسم بالاجتماعية المعاصرة ، تستطيع من خلالها مناقشة جانب عريض من القضايا التي تختلف في درامة عن أخرى . ويتعارض مع هذا الماضي الذي يشرح نظام الملك السابق أو طبقة الباشوات أو البوليس السياسي ، كما نجد في درامات (الناس اللي فوق) لنعمان عاشور (وشقة للايجار) لفتحي رضوان (ورحلة خارج السور) لرشاد رشدي . ذلك لأن العودة إلى ماضٍ كان قد عُرف وشاع وقتل بحثاً ، وسط الدرامات الاجتماعية التي تستهدف حقبة معينة ، لم يكن يستطيع بحقبته الزمنية السابقة على عام 1952 إلا أن يكون أمراً مفتعلاً ، بل ودخيلاً على الصورة المعاصرة ، التي كانت تحاول الدرامات الاجتماعية استخلاصها بشق الأنفس .

من المعروف أن المؤلف وهو يعود إلى الماضي لا يضمنه درامته لمجرد الزخرفة ، لكننا نجد أن العودة إلى مصر ما قبل الثورة لم يقدم فائدة للدرامات الاجتماعية ، ولم يكن إلا مجرد تأريخ ضعيف يفقد فعالية التأثير الدرامي الحي ، ولا يضيف جديداً .

ولعلنا نستثني نعمان عاشور ـ وقد اشترك بجهود طيبة في الدراما الاجتماعية ـ عن هذه الاحكام لسببين ، أولهما ، أنه عندما عاد إلى الماضي ، كانت عودته مرتبطة بإثبات امتداد طبقة الباشوات والارستقراطية على زمن العصر الذي تجري فيه أحداث دراماته ، وهو ما يلغي شكل الماضي من هذه الدرامات . وثانيهما ، هو أن دراماته الاجتماعية كانت متأثرة ببروز تيار الدرامات الاشتراكية ، الطور الذي بدأ به حياته ككاتب درامي . وهو تيار تقدمي لا يعود في تركيباته الأساسية والجوهرية إلى الماضي ، بقدر ما يبحث عن التطور المستقبلي .

وكما أن الماضي محدود المعالم ، فالمستقبل واسع المعالم . وهو ما أثبتته

درامات الفكر التي قدمت من خلال القلق الذي يحرك دواخلها ومقوماتها ، الفرصة للكتاب نحو مزيد من الجرأة والجهر بالصوت في معالجة قوية للدرامات الاجتماعية ، الأمر الذي ولّد سخط درامات ميخائيل رومان ، وأوجد نقد درامات يوسف ادريس .

وكلما تجددت المنجزات الاجتماعية ، تجددت المحاولات ناحية الدرامات الاجتماعية بتياريها ، الأمر الذي يثبت عدم انفصال الأدب الدرامي عن الحياة المصرية في ذلك الوقت . حتى أصبحت هذه الدرامات تعكس في كل موسم مسرحي مفاهيم القوانين التي كانت تصدر تباعاً للإصلاح الاجتماعي . وهي موجة درامات أخذت تحتل مكانها من الموسم المسرحي 57 / 1958 بصفة منتظمة ، وباهتمام زائد من كتاب الدراما لهذا النوع . باستثناء تجربتين مبكرتين سبقتا هذه المرحلة المتصلة ، ونعني بهما (الأيدي الناعمة ـ توفيق الحكيم 54 / 1955) ، (جمهورية فرحات ـ يوسف ادريس 55 / 1956) .

والتسلسل الزمني للدرامات الاجتماعية التي نحن بصددها يضع أيدينا على الانتاج المسرحي التالي : (الناس اللي فوق ـ نعمان عاشور 57 / 1958 ، صنف الحريم ـ نعمان عاشور 59 / 1060 ، شقة للايجار ـ فتحي رضوان 60 / 1961 ، الدخان ـ ميخائيل رومان 62 / 1963 ، عيلة الدوغري ـ نعمان عاشور 62 / 1963) . بينما يرتفع انتاج هذه الدرامات الاجتماعية في الموسم المسرحي 63 / 1964 إلى 4 درامات دفعة واحدة هي على التوالي (الطعام لكل فم ـ توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ـ توفيق الحكيم أيضاً ، الفرافير ـ يوسف ادريس ، رحلة خارج السور ـ رشاد رشدي) .

لقد مهدنا لموقف الدراما الاجتماعية ، حيث يلعب انتاج نعمان عاشور دوراً هاماً في هذه المرحلة .

* الناس اللي فوق . .

شغل موضوع الطبقات نعمان عاشور ، فخصص جزءاً كبيراً من انتاجه للتبحر في قضايا الطبقات بعد الثورة . بعد أن مهد ـ كما سبق وذكرنا ـ بمرحلة بذور الدراما الاشتراكية التي انبثقت في أعماله الاولى في المسرح المصري. وفي ظني أن هذه المرحلة هي التي فتحت الطريق أمام الدرامات الاجتماعية عند نعمان عاشور ، رغم الاختلاف الواضح بين النوعين الادبيين المسرحي . وفي تشجيع من الكاتب لتصبح مادة المجتمع مادة حية تعتلي خشبة المسرح لتقرب من حلقاته ومن مساحاتها التي كانت لا تزال شاسعة إلى حد كبير .

ورغم الجديد الذي كان يكمن في التغييرات التي جاءت مع الثورة الخالدة ، ورغم القوانين الإصلاحية والثورية والاجتماعية في كل مجالات الحياة المصرية ، فإنه لم يكن بوسع المجتمع أن يصيبه التغيير كاملاً . لأن القوانين لا تفيد في هذه الأحوال . على اعتبار أنه من الصعب التحول من مجتمع إلى مجتمع آخر بقانون وضعي . وهو ما يظهر حقيقة صعوبة مهمة الدراما الاجتماعية .

بدأ نعمان عاشور المرحلة الاجتماعية لدراماته بمسرحية (الناس اللي فوق ـ المسرح القومي 57/ 1958) متعرضاً للأوضاع التي تغيرت بحكم القانون ولم تتغير بالسلوك والمعاملة . فبقيت العناصر والمزايا السابقة تسيطر على هذه الأوضاع ، إن لم تكن تحركها ، وتصبح الدافع الاول لها . لكنه من الأمانة أن نذكر وضوح آثار بذور الدرامات الاشتراكية في مسرحياته الاجتماعية ، لأنه في تعرضه لطبقة الباشوات الأرستقراطية على الصورة التي نراها في الناس اللي فوق ، كان يؤكد وجود هذه الطبقات واستمرار نفوذها ، لكنه كان يميل إلى ترجيح كفة الطبقات الشعبية مع ذلك . وهو ما نرى منه وقوفه إلى جانب المفاهيم الثورية لتنتصر ، ولتحطم القيم الرجعية المناهضة لهذا الانتصار . أي أنه اتخذ عرض الشخصيات الارستقراطية في موضوع الطبقات لديه وسيلة لا غاية . وسيلة لكشف مآخذ هذه الطبقة ، لغاية تحدد انهيارها ، وانصرافها في زوال إلى حال

سبيلها . وحتى تدخل إلى مجال الحياة الاجتماعية طبقة أخرى تتناسب مع التغيير الاجتماعي ، الذي كان يحدث كل يوم داخل الحياة الاجتماعية المصرية .

وبينما يهتم نعمان عاشـور بتسـجيل هذه المرحلـة الاجتماعية التـي أعقبـت مرحلتي النموَّين الثوري والاجتماعي بكشف الحالة التي عليها الطبقات المختلفة في المجتمع ، وبخاصة الطبقة الأرستقراطية ، فإننا نراه يعود في دراما (عيلة الدوغري ـ المسرح القومي 62 / 1963) إلى موضوع التطلع الطبقي الذي سيطر على بعض أفراد المجتمع ، والذي يتضح في محاولات الطبقة الوسطى التمسك بالمكاسب التي حصلت عليها هذه الطبقة ، نتيجة التغيير الثوري . ويصل نعمان في سعيه خلف طبقات المجتمـع إلى القبض على ناصية الامـور ، وإلى تشريح مراحـل التطـور الاجتماعي ، ثم إلى تسجيل صعود وهبوط الطبقة الوسطى ، هذا الهبوط المتمثل في التفكك الداخلي الذي يسيطر على عائلة الدوغري وبين أبناء الاسرة جميعها . وهم أنفسهم ـ للأسف ـ أبناء الطبقة الوسطى نفسها . مبرزاً الدور القصير الذي احتلته هذه الطبقة التي لم تُعمِّر طويلاً . ذلك لأن طبقة العمال والفلاحين كانتا تدفعانها دائماً من الخلف لتترك الميدان الاجتماعي ، ولتفسح المكان للطبقة الأجدر (طبقة العمال والفلاحين) حتى تبرز ، وتبحث عن كيانها ومقدراتها استناداً إلى نظـرية التطور والتغيير .

في دراما (الناس اللي فوق) تسجـل الدرامـا انهيار الشـكل الاقطاعـي في شخص السياسيين المحترفين ، طبقة الباشوات أعمدة الاحزاب الملغاة . والدراما إلى جانب ما تعرضه من جوانب حياتهم البائدة ، فإن أهم ما تعني به ، هو هذا الانهيار الذي تتعرض له هذه الطبقة الأرستقراطية ، ومدى أثر هذا الانهيار على بقية طبقات المجتمع المجاورة المرتبطة بهذه الطبقة المهزومة . إن عرض نعمان عاشور لهذا الانهيار يشير إلى أن هذه الطبقة بتحركاتها العليلة في ماضيها ـ والتي كانت لا تزال تدب على حركة المجتمع أثناء تغييراته ـ هي العدو الحقيقي لفكرة تقدم القوى الشعبية وتطوير الحياة الاجتماعية في الطريق نحو حياة أفضـل . ومهاجمـة المؤلف

للباشوات كطبقة ، هو مهاجمة للنظام الذي كانوا يمثلونه ، قبل أن تكون مهاجمة فردية لأحد منهم . لأن هذه المهاجمة كانت تكشف عن الدفاعات الباطلة ، والمواقف المصطنعة التي كانت تقيمها هذه الطبقة للدفاع عن مصالحها ومقدراتها دفاعاً مستميتاً من أجل البقاء واستمرار الحياة . وهو ما نلحظ منه هذا التغيير الذي كان قد ظهر على سطح الحياة الاجتماعية . سواء في محاولة التعريف بحق الطبقة المتوسطة ومشاكلها ، أو بطبقة عاملة كانت تأخذ طريقها هي الأخرى على طريق الانتشار . وكما نجد تشابهاً بين الناس اللي تحت لنعمان عاشور والحضيض لمكسيم جوركي ، فإننا نعثر مرة أخرى على هذا التشابه بين الناس اللي فوق لنعمان عاشور وبستان الكرز لأنطون تشيكوف . حيث طبقة تندثر لتحل محلها طبقة أخرى تزحف على سطح الحياة ، لتأخذ حقها من التطور ومكانها تحت الشمس .

وإبراز الانهيار في الدراما يظهر هذا المرض العضال الذي يلازم عبد المقتدر باشا الوزير السابق المطرود من إحدى الشركات . فهو لا يقدر على شيء وكأنه مقيد لا يستطيع حراكاً . والقيد هنا هو الصورة الدرامية التي جعلها نعمان عاشور رمزاً لانهيار هذه الطبقة العالية . بعد أن ضيقت القوانين وأوضاع الحياة الاجتماعية الخناق عليها . ومع كل هذه البوادر الجديدة ، فإن أفراد الطبقة العالية لا يريدون أن يتزحزحوا عن مكانهم التقليدي السابق . فهم لا يزالون يعيشون على أماني سيارات الرولزرويس والجمعيات النسائية الدعائية التي كانت منتشرة قبل الثورة وبعدها للدعاية الاجتماعية ليس إلا . والباشا يحس بالضرورة بالإرهاصات التي تشير إلى تغيير ما ، قد لا يستوضحه أو يفهمه بالكامل ، لكنه على الأقل كان يحس به ، سواء داخل الطبقة المتوسطة أو طبقة العمال . لأنه يقول في صلف مستنكراً . « . . وأروح أقف في وسط الصنايعية من تاني ؟ هوا أنا خلاص بقيت مهزأة للدرجة ده ؟ . . . . وأقف تاني في الطابور مع الحافيين ؟ ـ الفصل الثالث » .

ثم زوجة الباشا رفيقة هانم ، ما هي إلا تكملة للثنائي الماريونيتي الخشبي الذي يجعله نعمان رأس المثلث في درامته . وهي شديدة التمسك بالنظام البائد أكثر

من زوجها العليل . شديدة التعلق بالمظهر ، وبالحياة التي كانت قد بدأت تفلت من بين يديها ، وأيدي طبقتها كلها . ولا نكتشف من هذا الصراع إلا التصرف الجامد اللا إنساني الذي تصر على التمسك به ، والذي لا يُفَرِّقها عن العروسة الخشبية في مسرح الدمى والتي يصعب أن تدب فيها حياة . وذلك لأنها في حوارها ومناقشاتها وسفسطاتها لا تكف عن اتخاذ الماضي بصوره الإقطاعية الكريهة ، مقياساً لحاضر يتغير بالفعل من حولها ، لكن ما العمل ؟ وهي لا تحسّ هذا التغيير ، أو هي تحسه ، لكنها لا تريد أن تعترف به .

وأمام هذه الطبقة الماضية إلى بعيد ، يضع المؤلف الطبقات الصاعدة ، يمثلها الشاب الجامعي أنور ، وهويمثل الطبقة المتوسطة التي تسعى لتحتل مكانها والتي ما فتئت تحطم الحدود الطبقية التي اصطنعها المجتمع . في محاولة للزواج ، بل والإصرار على هذا الزواج من ابنة أخت رقيقة هانم . رغم الفارق الطبقي الشاسع بينهما . ونعمان عاشور هنا لا يحُمل أنور قوة مفاجئة . لكنه رغم كونه ممثلاً للطبقة المتوسطة التي تحاول شيئاً ، إلا أنه لم يكن قد أصبح قوياً بعد . وهو ما نعتبره صدقاً من المؤلف في تصويره الشخصية على هذا النسق . لأن هذه الطبقة التي يمثلها الشاب أنور ، رغم ما كانت تحاوله بالنسبة لمكانها في المجتمع ، إلا أنها لم تكن قد تسلحت بالقوة بعد ، ونعني بها القوة التي تهيء لها ما تريد . ومع ذلك فيكفي ما قدمته الدراما بأنها قد حملت على عاتقها بداية ظهور الطبقة الوسطى الثورية المتأهبة للانقضاض على بقايا مظاهر الإقطاع ، والتي لم تكن قد اختفت تماماً برغم صدور القوانين . ومع إبراز المؤلف لهذه الطبقة المتوسطة الثورية ، فإننا نرى أنه قد عنى بإبراز الشق الآخر من هذه الطبقة وأعني به الطبقة الوسطى الانتهازية . التي كانت تستعد لمسايرة الأوضاع الجديدة واحتضان التيارات الثورية ، بل والسير قدماً في ركابها . وهي شريحة من الطبقة المتوسطة نهازة للفرص والاستفادة من الموقف الاجتماعي الناشيء . وشخصية خليل أخ الباشا تمثل انتهازية هذه الشريحة من الطبقة ، والتي كان تخاف في الوقت نفسه من موقف

الشعب . . « والشعب بيزحف وبيغطي مطارحه من كل ناحية .زي الميه المحجوزة أما تسيبها في حتة واحدة موش بتملاها ؟ الفصل الأول من المسرحية صفحة 50 » .

إن دراما نعمان عاشور الاجتماعية في كشفها عن اتصال الباشوات ورجال السلطة بالإنجليز ، وربطها ذلك بمناصب الشركات وأسرار مصر الاقتصادية لم تضف جديداً ، إلى ما يفيد الدراما الاجتماعية . فالتعرض للماضي - وفي عام 1957 زمن كتابة الدراما لم ولن يفيد الأوضاع الاجتماعية الحية التي كانت تغلي آنذاك ، والتي كانت تسير في تيار له شكله الخاص المتعارض مع القديم ، حتى برغم امتلاء الحياة الاجتماعية بتحكمات الماضي وقوته ، التي كانت تسير إلى اضمحلال وسقوط مؤكد .

*** صنف الحريم . .**

يقدم المسرح القومي دراما (صنف الحريم) في الموسم المسرحي 60 / 1961 من اخراج (المرحوم) فتوح نشاطي على مسرح حديقة الأزبكية . وهي المسرحية التي كتبها نعمان عاشور عام 1959 .

يضع المؤلف قضية تطور المرأة في المجتمع داخل الدراما لتكون أحد العناصر الهامة في تحريك أحداث درامته . والمسرحية تظهر نظرة الرجل إلى المرأة ، وعلاقته بها من عدة زوايا في المجتمع الحديث .

« المرأة نصف المجتمع . وما دام المسرح يعبر عن الحياة والمجتمع ، فلا بد أن يعبر عن المرأة بنفس القدر من الحفاوة التي يحظى بها الرجل » [1] .

وضع المؤلف أفكاره الاجتماعية هذه داخل كوميديا خفيفة ، يهاجم من

(1) نعمان عاشور : ملاحظات حول مسرحيات نعمان عاشور . مجلة المسرح 1969 صفحة 48 .

خلالها ـ وبشدة ـ التقاليد البالية في المجتمع المصري ، مثـل تعـدد الزوجـات . وصراع الأسرتين في حالة التعدد من أجل المال والميراث ، وهو صراع يمتد أحياناً إلى الأجيال . ويُحمل نعمان عاشور المسؤولية لهذه التقاليد ، على اعتبار أنها هي التي تستنفد قوى المجتمع وترهقه وتغرق الأسر فيه ، وتقيم من المشاحنات والصراعات ميداناً للتسابق ، بدلاً من الانتباه إلى المرحلة الفكرية والثقافية التي تتطلبها مرحلة التغيير الاجتماعي هذه .

إن المرأة التي تحتل مكاناً هاماً في مسرح نعمان عاشور . هي التي تحمل هذه المسؤولية لوضع إشارة الخطر وعلامة عدم جواز المرور أمام المندفعين وراء التقاليد البالية المتمسكين بها ، في إطار تبصيري وتوجيه دليلي . وهي لذلك تضع في الدراما أسئلة صريحة وجارحة تصبح كالمطرقة على رأس التقاليد وقوانين المجتمع كذلك . وهي رغم عدم ذكرها لتعبير المساواة بين الرجل والمرأة طوال زمن المسرحية ، إلا أنها كانت تهدف في كل لحظة إلى تطبيق هذه المساواة من خلال فنيات الدراما ، وليس من خلال المباشرة في الحوار .

« أقدر إن اتجوزت واحد أتجوز عليه؟ طبعاً ما قدرش . اشمعنى بأه أي واحد يتجوزني يقدر في أي وقت وفي أي لحظة يتجوز علي واحدة تانية؟ ـ المسرحية الفصل الثالث» . أسئلة قاسية تقذف بها كالهدف الصائب إحـدى الشخصيات النسائية في وجه المجتمع المصري.

إن التقاليد البالية ، يكشف المؤلف عنها في موقف الأسرتـين . وكل أسرة تنتظـر موت عائلهـا المريض الراقـد في أحـد المستشـفيات من أجـل الميراث . والشخصيات البـالية بلاء المجتمـع القـديم ترتـكن على الميراث وعلى ما حددتـه الشريعة الإسلامية من نظم، أكثر مما تعتمده على نفسها ، وخاصة المرأة . ونوال هي شخصية المرأة المستقبل المتحررة من هذه التقـاليد ، التـي تختلف عن بنـات جنسها ، لتجعل التعليم في المجتمع الجديد هو البديل للمـيراث ، والعمـل هو السند الشرعي الطبيعي الذي يمكن الارتـكان عليه ، بل والاعتماد عليه . وذلك

بدراستها في كلية الزراعة . وكل هذا يجسد أفكار الجيل الصاعد .

يحاول نعمان عاشور أن يعمم فكرة تطوير المرأة فيقدم في الدراما - من خلال شخصيتين ريفيتين تصلان إلى مكان الأحداث هما (حميدة ، امباركة) - حباً يمثل الطبقة الريفية العاملة . « ويعتقد أنه أقام بذلك تضاداً بين الطبقة الوسطى (أسرتي المدينة) والطبقة الريفية ، بالنسبة للنظرة إلى القيم الأخلاقية في الحب والزواج والعلاقات العائلية ، في ميل للطبقات الشعبية طبعاً ، خاصة الريفية منها » [1] .

لكن البحث عن التضاد يُوصّلنا إلى عدم الاهتداء إليه في الدراما . وفي اعتقادي أنه من الاستحالة أيضاً أن نضع أيدينا عليه لنصل إلى الاهداف التي يخدمها بالنسبة للتطور الاجتماعي عند المرأة . لأن مساواة المرأة في المدينة تختلف بكثير عن مساواة المرأة في الريف . ومع أنني أؤيد وجهة نظر الكاتب في ضرورة تحرير المرأة المصرية بصفة عامة ، إلا أن هذا التحرر سيختلف بالضرورة في تطبيقه في عالم المدينة عنه في عالم الريف . لأن التقاليد تختلف هنا وهناك ، ولو إلى حد ما ، حتى رغم التبعية لقانون واحد . هذا أمر طبيعي . وعلى هذا تصبح النظرة المتساوية للمرأتين في المسرحية نظرة غير واقعية .

***عيلة الدوغري . .**

في عام 1963 ، وفي أعقاب القوانين الاشتراكية كتب نعمان عاشور درامته الاجتماعية الثالثة (عيلة الدوغري) والتي قدمها في نفس العام المسرح القومي باخراج عبد الرحيم الزرقاني ، على مسرح حديقة الأزبكية بالقاهرة .

دراما (عيلة الدوغري) تقدم أسرة من الطبقة الوسطى على خشبة المسرح .

---

(1) نعمان عاشور : حديث خاص مع كاتب الدراما حول مسرحية (صنف الحريم) . ديسمبر 1971 القاهرة .

أسرة تعيش المرحلة الاجتماعية الجديدة . الدراما تعتبر بكائية أو مرثية على هذه الطبقة ، لأنها تستهدف نقطتين . النقطة الأولى ، هي تسجيل هذه المرحلة من العصر والتي تكون فيها المجتمع الصناعي الجديد . وهو مجتمع معاد للترابط العائلي ، وعامل من عوامل تفسخه . وليشرح تأثير المجتمع الصناعي على الصلات التي تربط أفراد عائلة الدوغري بعضهم بالبعض .

والنقطة الثانية ، هي إثبات مرحلة بداية التحطم النهائي للطبقة المتوسطة المنهكة ، التي حملت على أكتافها الصراع الوطني في المراحل السابقة ، وفي بداية ظهور الطبقة العمالية بحكم نهضة التصنيع ، وكذلك طبقة الفلاحين بواقع الكيان الذي أسبغته الثورة المصرية عليهم ، كطبقتين تدقان الأبواب لتلبية الحاجة الملحة للتغيير الاجتماعي في مصر .

إن المؤلف في (عيلة الدوغري) يتفاعل مع الأبعاد الاجتماعية التي خلقتها القوانين الاشتراكية ، والتي أبرزت الأهمية السياسية للعمال والفلاحين ، وسلمتهم الدور القيادي في المجتمع . وهو ما يقرر في الوقت نفسه إنزواء للطبقة الوسطى ، وتقديماً للطبقات الشعبية لتطفو على السطح ، الأمر الذي مهد مستقبلاً لدرامات الفلاحين والعمال .

ونعمان عاشور يضع أفراد هذه الطبقة المتوسطة موضع الإتهام ، لأنها طبقة لم تقدم شيئاً للشعب الكادح ، بل انصرفت منه إلى أنانيتها تارةً ، وإلى تطلعاتها وأحلامها تارةً أخرى . ونسيت في الوقت نفسه ، أن هناك طبقة أدنى منها ، كان يجب أن تركز اهتمامها عليها ، وأن تتوجه نحوها بواجباتها في سبيل ازدهار المجتمع وطبقاته .

إن أنانيته وتطلعات الطبقة المتوسطة ـ بسبب اختلاف تطلعات أفراد عائلة الدوغري ـ هي مصدر الشقاق والتناحر من بداية الدراما ، هذا الشقاق الذي يستمر حتى يصل إلى القضاء على عائلة الدوغري ـ رمز الطبقة المتوسطة ـ قضاءً

مبرماً يسجل معه انهيار هذه الطبقة ، ويثبت في الوقت نفسه عدم صلاحيتها لقيادة هذه الفترة الاجتماعية التي كان يمر بها المجتمع المصري . إن مظاهر تفكك الأسرة نراه واضحاً في أنانية كل فرد من أفرادها . وفي فقدان الإتصال بين شخصيات الاسرة الواحدة الذين يعيشون تحت سقف بيت واحد . وفي محاولة بعضهم (مصطفى الدوغري) الانسلاخ والانفصال عن طبقته ، نحو تطلع طبقي كان في طريق زواله هو الآخر وكأنه يتمسك بالسراب فعلاً . ومن خلال عرض هذا الانهيار الاجتماعي والتفسخ الأسري ، يحاول المؤلف أن يؤكد مسؤولية الفرد تجاه المجموع ومسؤولية المجموع تجاه الفرد، ثم التزام كل منهما بالآخر . كما يمهد من زاوية اخرى الجمهور لينعي له بمزيد من الأسى كل أفراد عائلة الدوغري، الذين سقطوا مع سقوط طبقتهم الوسطى .

وقد عكست الدراما تأثير بعض القوانين الاجتماعية التي كانت قد صدرت في تلك الفترة . مثل قانون تخفيض الإيجارات للمساكن ، وتأثيرها على أفراد الطبقة الوسطى . ويمثل رفض شخصية أبو الرضا شنن في الدراما في اجراء تكملة بيع بيت الدوغري ، أو قل صفقته بمعنى أصح ، انعكاس هذه القوانين على المجتمع المصري من ناحية وعلى أفراده من ناحية أخرى . كما أن انصراف الصبيان من عيلة الدوغري عن بحث مشاكل زواج اخواتهن البنات - وهي عادة مصرية - يشير أيضاً إلى عدم التفاهم وإلى الهوة السحيقة بين أفراد هذه الأسرة .

كما يشير كذلك إلى مرحلة السقوط التي وصلت إليها طبقتهم ، فجعلتهم جميعاً يتصرفون باضطراب وخلل وخطل ، يلغي ويحطم كل تقليد معروف . وكلها أشياء تقدم الدليل تلو الدليل على تفكك الأسرة الدوغرية . ويتحمل الأخ المثقف (مصطفى الدوغري) القسط الأكبر من اتهامات المؤلف نعمان عاشور لأسرة الدوغري . ذلك لأنه في محاولة الصعود والانحراف إلى التطلع الطبقي ، نراه يعمل خمس سنوات ليجمع المال ، ويخزن زوجته في بيت الاسرة . وعندما يعود لا نجد منه غير تطلعات تسيطر عليه ، سواء في رغبته بناء الفيلا الجديدة ، أو في فكرة

الزواج الجديدة من امرأة أخرى .

يستعمل نعمان عاشور هندسة الحوار في درامته . وذلك بأن يجعل السمة الغالبة عليه هي المقاييس الحادة والأجرومية الحسابية ، لتأكيد حوادث مضت ، ثم يعود لشرحها من جديد أمام شخصيات لم تكن على دراية بالحدث السابق . وهو ما أصاب الدراما أحياناً بالتكرار . وهو نفس ما لاحظناه عليه في درامته السابقة (صنف الحريم) . وإذا كنا لا نجد في الدراما الصراع البارز بين الشخصيات ، فإن ذلك في رأينا مرده إلى المحافظة على صورة الاضمحلال والانهيار ، هذه الصورة التي أراد نعمان عاشور الحفاظ عليها وتأكيدها في مسرحيته ، خاصة وهي تسجل ، ويسجل معها المؤلف ، هذه المرحلة الاجتماعية في مصر . وهو ما نتعارض فيه مع النقاد الذين أخذوا على الدارما ضعف وفقدان الصراع فيها ، كما يقول الناقد رجاء النقاش . .

« . . . فالصراع الرئيسي في المسرحية مفقود . ولا شك أن نقص هذا الصراع في المسرحية أو غيرها يترك فراغاً فنياً كبيراً ويؤثر على حيوية المسرحية » [1] .

ولقد قامت تجربة غريبة داخل معتقل الواحات ، المكان المخصص للمسجونين السياسيين في مصر . ونعني بها تمثيل المعتقلين لدراما (عيلة الدوغري) من اخراج المعتقل حسن فؤاد أحد المثقفين المصريين . وذلك في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه الدراما على خشبة مسرح الازبكية في المسرح القومي المصري . فماذا كانت النتيجة ؟

كان جمهور المعتقل يربو على الألف متفرج ، نصفهم تقريباً من مذنبي قضايا الثأر بصعيد مصر ، والنصف الثاني يمثل خمسمائة مسجون من السياسيين . إضافة إلى ضباط وجنود وحراس وموظفي المعتقل في محافظة الواحات . وفي مناسبة عيد

(1) رجاء النقاش : كتاب في أضواء المسرح ـ دار المعارف بمصر(22) صفحة68 .

الاضحى المبارك ، وفي حفلتين في ليلتين متتاليتين ، قُدمت الدراما على مسرح دائري شيده المعتقلون داخل المعتقل ، ما بين استاذ في الهندسة الكهربائية بالجامعة وعمال وآخرين . وقد استعملوا لبن النقطة الرابعة (المعاونة الامريكية !) في دهان المناظر والديكورات البسيطة التي أقاموها بجهودهم الخاصة . قام بالتمثيل المعتقلون أنفسهم . وكانت النتيجة أن أهم اسقاط حدث كان على شخصيات المسرحية نفسها . بمعنى أن شخصية (سيد الدوغري) ، رمز القيم بين الأخوة الخمسة ، قد اكتسحت الاعجاب الجماهيري . لقد اعتبر كل معتقل نفسه سيد الدوغري . وفي دراسة داخلية عقب العرض المسرحي ، ثبت تنبه المشاهدين لمغزى العلاقات الاجتماعية ، والانهيار الذي قصده نعمان عاشور ، وكان طبيعياً إحساسهم بحركة المصالح الشخصية وبالانانية وبكل الضغوط الاجتماعية التي كانت تهاجم شخصيات عائلة الدوغري . وقد أكد ذلك رأي مأمور السجن وباشكاتب السجن اللذين كانا قد شهدا مقدماً عرض المسرحية في المسرح القومي إلى جانب عرض المعتقل . ورغم أن النص واحد في العرضين ، إلا أن الدراما في السجن قد خرجت بإدانة أكبر للأفكار المختلفة . والظواهر الاجتماعية المصرية [1] .

إن نتيجة عرض المعتقل تشير أول ما تشير إلى روح الأسرة المصرية الكامنة داخل قلب كل مسجون معتقل ، وحبه لهذه الاسرة ، ثم أسفه على ضياعها . الأسرة التي تمثلها في الدراما عائلة الدوغري المنهارة مع طبقتها ، والتي لم تستطع أن تنجز تقدماً يصيب التطور الاجتماعي في مصر بالنمو أو الازدهار .

ثالثاً : نتائج ومستخلصات . .

أولاً ـ المرحلة الاولى في مسرح نعمان عاشور :

1 ـ وسط تيارات أدبية وفنية مختلفة ظهرت بذور الدراما الاشتراكية أول ما ظهرت

(1) حديث خاص لكاتب الدراسة مع الأستاذ حسن فؤاد ـ مجلة روز اليوسف 1971 القاهرة عن تجربة المعتقل .

عام1955 مرافقة لشعار سياسي كان قد قام في مصر وقتها يعلن أن الدولة (اشتراكية ـ ديمقراطية ـ تعاونية) . ويرجع الفضل في ظهور هذه البذور إلى الكتاب نعمان عاشور، لطفي الخولي، محمود دياب . واهتمت هذه الدرامات بالطبقات الشعبية لتحطيم الحاجز الطبقي، وللعمل على تفجير ثقافة شعبية المضمون شعبية الهدف.

2 ـ وبرز دور البطل الشعبي الدرامي الذي يحمل قدراً كبيراً من القوة يعنيه على مجابهة احتكارات رأس المال . وعلى الوقوف في وجه التيار الرأسمالي الطاحن ، مما ساعد على ظهور النوع الدرامي الجديد ، الذي يقف مؤيداً للطبقات الشعبية ومصالحها ، ومعارضاً للطبقات المستغلة ، في محاولات التغيير .

3 ـ ميلاد حركة واقعية اشتراكية في المسرح المصري . حيث ركزت الدراما في الحركة الجديدة على نظام الطبقات والفروق بين الأغنياء والفقراء . ولأول مرة أصبح الإطار الايديولوجي دعوة صريحة إلى الاشتراكية .

وفي مرحلة متأخرة عمل البطل الدرامي الاشتراكي على تحقيق المطالب الشرعية لمجتمعه لوضع حد لاستغلال الأعيان .

ثانياً ـ المرحلة الثانية في مسرح نعمان عاشور :

1 ـ بعد التحديدات الخاصة للفظ المجتمع ، انبثق المسرح الاجتماعي بعد خمس سنوات على قيام ثورة 23 يوليو الخالدة في مصر ، وهو مسرح يهتم بإقامة مجتمع عادل له حدوده وأهدافه. حيث تحددت مواصفات الدارما في تسجيل الظروف الجديدة الراهنة التي عاشها المواطن المصري بحكم الاحداث المحيطة به.

2 ـ اهتمام الدارمات الاجتماعية بعكس التغيرات الطارئة على المواطن المصري ، في

محاولـة لتسليمـه السلطـة ، وتـكوين شخصيتـه لمجابهـة مشـاكل المجتمع الصناعي . وهو ما أدى مؤخراً إلى ميلاد تيارين أكثر تحديداً هما ، الدرامات الاجتماعية اللاحقة بعجلة التقدم ، ودرامات الفكر أو درامات المثقفين .

3 ـ أثبتت التجارب المسرحية قيام اتصالات ووجود عناصر مشتركة بين درامات الفكر ودرامات بذور الاشتراكية كما كانت الدرامات الاجتماعية عامل تمهيد لميلاد درامات العمال والفلاحين مستقبلاً .

• الفَنّ في تعَلْيم الكِبَار

مدخل :

الفن موجود وقائم منذ القديم من الزمان . . موجود في صفحات التاريخ بهذه المحاولات الفردية والجماعية والبدائية في آن واحد قبل قيام عصر المجتمعات . كما هو قائم بما خلّده من آثار في فروع فنية متعددة لا تزال آثارها - وحتى اليوم- تلعب دوراً هاماً في تغيير وترقية الحياة الإنسانية المعاصرة ، سواء فيما نعثر عليه في الشعر والآداب والسلوك والفلسفات اليونانية ، أو فيما لا يزال قائماً - وفي شموخ- في إبداعات العمارة في عصر النهضة الأوروبي من فنون معمارية وزخرفية عند الايطاليين باللاديو ، ليوناردو دافنشي ، مايكل أنجلو في الحضارة الايطالية ، أو فيما تركه لودفيج ڤون بيتهوفن من علامات ثورية في عالم الموسيقى في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر ، عكست الروح الثورية والجماهيرية في آن واحد . وحتى في الفنون الحديثة أو التجريدية - وهي أقرب الظواهر لنا في العصر الحديث - نجد من بينها علامات فنية تعليمية ، سواء للكبار أو الصغار ، تتضح آثارها أكثر ما تتضح في أعمال الفنان الأسباني الأصل الفرنسي الإقامة بيكاسو ، بكل ما حمله فنه من تيارات فنية حديثة خلقها لتؤثر في كل العوالم مجتازاً الحدود والمسافات .

لقد تجاوز الفن هذا التعبير الذي كان يطلق عليه من أنه (رجس من عمل الشيطان) على حد تعبير أستاذنا المرحوم الدكتور زكي طليمات ، حين سمعنا منه هذا

التعبير في أواخر الأربعينات. وهو التعبير الذي كان متغلغلاً في الأقطار العربية في الثلاثينات حينما كانت أقطارنا العربية ترسف في متاهات الأمية بفضل استعمار ظالم ، بريطاني وفرنسي وبرتغالي وإيطالي ، استعمارات من كل صنف ولون حرمتها من المعرفة بصفة عامة ، وأخفت عنها تأثيرات الفنون بصدقها وسحرها بصفة خاصة. في الوقت الذي كانت فيه هذه الدول الأوروبية المستعمرة وقد وصلت إلى أوج عظمتها الفنية منذ القرن الثامن عشر على وجه التقريب ، وبعد انبثاق الثورة الفرنسية وآثارها الإنسانية على البشرية جمعاء.

وبظهور الفلسفات الحديثة ، وبانبثاق تيارات أدبية وفنية في القرنين التاسع عشر والعشرين مثل الرومانتيكية والسيريالية والدادية والمستقبلية والواقعية والطليعية الجديدة وغيرها ، أصبح الفن هو أحد أشكال الوعي الاجتماعي ، مستهدفاً في مهمته الجديدة الوعي عند الإنسان ، والاهتمام بالبيئة الاجتماعية التي يقع هو في دائرتها . وهو ما أدخل عامل (الهدف) في التكوين عند الفنون ، مهما اختلفت أنواعها وتعددت وسائل التعبير لديها . على اعتبار أن لكل فن لغة خاصة يتحدث بها إلى الناس عبر وسائل تعبيره المميزة له عن غيره من الفنون .

ويتصدى الفن ـ في مرحلته الجديدة هذه ـ لعكس الحقيقة أو الواقع ، وفي حساب لقواعد وقوانين علم الجمال (الاسطاطيقا Aesthetics) ليصبح أو يحاول أن يصبح بناء وصرحاً اجتماعياً يضم بين جناحيه في العمل الأساس النظري والبناء التطبيقي العملي . حيث أضحى في مهمته الجديدة يرتكز على وسائل تعبيرية خاصة ومعينة يلعب فيها (الفكر) دوراً بارزاً ، إلى جانب الخصائص الوظيفية للمجتمعات ، التى قدمت حقيقة المجتمعات بشحمها ولحمها ودورها في ترقية الإنسان عبر فنون كثيرة كالآداب والموسيقى والمسرح والتليفزيون والإذاعة والفنون التشكيلية والجميلة وغيرها .

من كل هذه الحقائق نرى أن الفنون في العصر الحديث قد انصرفت عن

الصورة القديمة التي مجدت فيها الآلهة عند اليونان أو كبيرهم زيوس الإله الأكبر (كما في مسرحيات وأشعار أسكيلوس وسوفوكليس وأرستوفانيس) ، أو كما يظهر هذا التمجيد في حركة المعمار (في القرون الوسطى وبدايات عصر النهضة في المعابد والكنائس) . وأصبحت النظرة الحديثة في الفن في العصر الحديث لا تفترق عن كونها (وسيلة تعليمية) بالدرجة الأولى ، حتى وإن احتوت على جانب دعائي أحياناً لنظام أو لحكومة أو لمجتمع . وهو ما أجد أننا في أشد الحاجة الماسة إليه ، لنُعلم ملايينا من البشر ـ خاصة في مجتمعاتنا العربية ـ الذين هم في أشد الحاجة إلى (التعلم بالفن) وبالفنون جميعها .

تعمل الفنون ـ وسط ظروفها الخاصة والمختلفة في كل مكان عن غيره ـ تعمل في هذا الإطار الترشيدي بجهد كبير ، سواء على مستوى التعليم العام أو مستوى تعليم الكبار . لكن تصدي الفنون للاشتراك في أمانة تعليم الكبار يعتبر جهداً جديداً لها ، لم تُعط له الفرصة الحقيقية للانتشار أو الازدهار ، رغم تعدد الأبحاث العلمية في مجال تعليم الكبار ، وظهور الكتب والدراسات بعد الدراسات . ذلك لأن هذه الكتب والدراسات على كثرتها ، فإنها لا تشير ـ وللأسف ـ إلى دور الفن ، وأثره الذي نعتبره أثراً هاماً في هذا النوع الهام من التعليم . وعلى الرغم من أن البحث في أساليب وطرق تعليم الكبار أو في استخدام الوسائل التعليمية أو الآلات يشير في كثير إلى الأهداف الكبيرة التي يمكن للفن أن يقدمها ، دون أن يستعمل الفن نفسه أو وسائله في هذا التحقيق التربوي الذي يحتل عوالم كثيرة الآن ، والذي نراه من الأهمية بمكان .

قد تكون هذه النظرة (القاصرة) عائدة إلى تدهور حالة الفنون في الأقطار العربية وهو ما سبقت الإشارة إليه من عدوان استعماري على التعليم وعلى الفكر والفن بصفة عامة مخافة أن تتفتح آفاق أقطارنا العربية وعقول رجالها ومفكريها على الجديد الذي ينادي بالتغيير أو التطوير . لكن هذه نظرة يجب على المربين ـ وخاصة المشتغلين بتعليم الكبار ـ أن يتجاوزوها ، وأن يعطوا للفن دوره وحقه في مد

أساليبه وتعميمها على اخوتنا الذين نضع خدمات تعليم الكبار أمام عقولهم الغالية علينا ، والقريبة من أحاسيسهم ووجدانياتهم . إن استعمال الراديو والتليفزيون كوسيلتين هامتين من وسائل التعبير داخل مناهج تعليم الكبار لا يكفي أبداً ـ من وجهة نظري ـ لأنهما وإن كانا يحققان تأثيراً كبيراً بين الدارسين ، إلا أنهما وحدهما ليسا القادرين على التأثير المنشود . لأن ذلك يعني إجحافاً لفنون بصرية وسمعية أخرى مثل الفنون التشكيلية والموسيقى والآداب وغيرها . فنون أراها قادرة ـ وكل القدرة ـ على تفهّم مشاكل التعليم عند الكبار ، كما لا أشك في قدرتها على إبداع التأثير الهام والواقعي الذي يمكن أن يضيف جديداً وكثيراً إلى معارف الكبار عبر دراساتهم ومعلوماتهم وخبراتهم وممارساتهم .

علاقات بين الفن وعلم تعليم الكبار :

إذا كانت العلوم ـ وخاصة علوم تعليم الكبار ـ هي إيصال تحصيل عائد من واحد إلى آخر أو إلى مجموعة من الناس ، فإن كثيراً من الفنون تتسم هي الأخرى في أهدافها الاجتماعية بنفس السمات والصفات الموجودة في العلوم . وكما يتطلب تعليم الكبار مرونة في المناهج والأهداف ، نرى كثيراً من الفنون تتخذ نفس المتطلبات هدفاً لها . بل إن ضياع المرونة في منهج من مناهج الفن ليؤدي إلى نتيجة عكسية ، حيث تضيع آثار الفنون وتضمحل النتائج التي تُعوّل عليها الفنون أو التي ينتظرها ويتوقعها الفنان المنتج للفن . وهو ما يؤكد على ضرورة وجود هذه المرونة كعامل أساسي في الفنون ، كما يثبت من ناحية أخرى علاقة العلوم بالفنون.

تتجلى المرونة في فن الأدب . هذا الفن الذي يضم بين جنبيه فروعاً كثيرة ، لكل منها طريقته وأسلوبه في التعبير الأدبي . ليست كل كتابة أدباً ، كما أنه ليس كل تعبير تعبيراً أدبياً . وتتعقد القضية أكثر فأكثر عندما يستبعد الأدب من مساحته الكتابات الشخصية أو الخطابات المتبادلة بين الأشخاص وتعليقات المفكرات اليومية ومحتويات الملفات وما شابهها . لكن الثابت أنه كلما بعد الأدب عن المرونة

كان صعباً على الفهم ، وكلما كان طيعاً وبسيطاً ، كان أصلح لاستعماله كمادة فنية في تعليم الكبار . وساعد على هذه النظرة الاستقرار الذي ارتآه حديثاً علماء الأدب حين اعترفوا بالكتابات الأدبية التي تبحث في موضوعات (الوعي الاجتماعي) في الفلسفة أو الدين أو العلوم أو الفنون أو الأخلاق أو السياسة أو الحقوق أو الاجتماعيات أو الأيديولوجيات ، سواء خرجت هذه الآداب في كتب أو مذكرات مطبوعة أو في شريط كاسيت أو شريط سينمائي أو في شكل مسرحي أو شعري أو نثري . كما ساعد على الانتشار دخول الزجل والنثر داخل الأنماط الأدبية المعاصرة . والأدب فن يصلح للنقل كما يصلح للتأثير به على الكبار عند تعليمهم ، لأنه يحمل بين ذرات عناصره الإيقاع والوزن الشعري والاتزان والتناغم حيث ائتلاف أجزاء الأثر بعضها بالبعض يؤلف كلاً فنياً أمام الدارسين .

يذكر الدكتور محمد الهادي عفيفي . «الكبار هم القوة العاملة الفاعلة ، المنتجة والمؤثرة في ظروف المجتمع الاقتصادية والاجتماعية »[1] . وهو ما يعني أن التنمية في مختلف فروعها تعتمد على الكبار . ولما كان الكبار ـ بحكم نوعياتهم وخبراتهم ومكتسباتهم ـ هم أقدر الناس في المجتمع على فهم الفنون ، فإن ذلك يدفعنا إلى أن تمثل الفنون جزءاً كبيراً وذلك باحتلالها حيزاً واسعاً في مناهج تعليم الكبار . هذا الحيز الذي أشرنا إلى مساحته الضيقة ، والذي لا يتيح للفن أن ينتشر بين فئة من المجتمع ، هي في الحقيقة بحكم تعلمها النادر أو الضئيل ، أحق من غيرها بمهارات الفنون وتأثيراتها الفعلية النافعة .

إذا نظرنا إلى تعليم الكبار من خلال مفهوم التربية الاجتماعية نرى أن النظرة « تنطوي على ارتباط وثيق بين مفهومي التربية والتنمية الاجتماعية ، مثل تقوية أواصر التماسك والانسجام الاجتماعي بين الناس ، وتعمل على إيقاظ الناس وتنبيههم لأهمية خطط التنمية وحفزهم على المساهمة فيها ، وهو ما يعني تنمية وعي الناس

---

(1) د. محمد الهادي عفيفي : علم تعليم الكبار ، الجزء الأول 1976 م المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ الجهاز العربي لمحو الأمية وتعليم الكبار ، ص 22 .

وثقتهم بالديموقراطية ، حيث تضمن التربية الاجتماعية تحقيق مشاركة الناس في خطط التنمية ، وإيجاد أداة طبيعية تصل بين مراكز البحث العلمي وبين البيوت والأكواخ التي يعيش فيها عامة الناس ، وكذلك رفع مستوى الشعب عامة ، عن طريق توسيع آفاقهم وتعميق بصيرتهم ، كمعارف الحياة الصحية والتربية الوطنية وغيرها »[1] .

إن فناً كفن المسرح قريب من الشكل الواقعي التام ، بحكم ظهور ممثليه والقائمين به أمام رؤية العين النافذة ، بمستطيع أن يلعب دوراً كبيراً في تعليم الكبار . إنه فن يحوي بين جنبيه فنون الأدب والموسيقى والديكور والتصوير والزخرفة والنحت والأزياء وفن تخطيط الوجه (الماكياج) والمناظر المسرحية والمعمار . وأحياناً فن الرقص والفن الصامت (البانتومايم Pantomime) . إن كل هذه الفنون مجتمعة بمستطيعة أن تقدم ـ متضافرة ـ التعاون العلمي الكامل لكبارنا إبان مراحل تعليمهم ، بجهود فن واحد تعضده فنون أخرى مستقلة وتابعة .

ولما كان تعليم الكبار « يعتبر بمثابة عملية يمارس من خلالها الأفراد الذين لم يعد في إمكانهم الاستمرار في الانتظام بالمدارس ، أنشطة منتظمة ومتتابعة بقصد إحداث تغييرات مطلوبة في معلوماتهم ومعارفهم ومهاراتهم وتذوقهم واتجاهاتهم ، أو أنها العملية التي تهدف إلى تمكين الأفراد من التعرف على المشكلات الفردية والاجتماعية وحلها »[2] . فإننا نرى فن التمثيل هنا مداً قومياً لخدمة تعليم الكبار ، كما أنه يعتبر من أعظم الفنون وأخلصها في تقديم العمل الاجتماعي والجماعي .

إن الدراما أو المسرحية ما هي إلا عملية أدبية وفنية يقوم بها مجموعة من

---

(1) المصدر السابق ص30 .

(2) المصدر السابق ص42 .

الأفراد باللغة الأم عربية كانت أم محلية ، يعرضون من خلالها مشكلة ـ وغالباً ما تكون اجتماعية ـ في شكل نشاط فني تدفع إليه الهواية عند الفرد بالدرجة الأولى ، ودون ضغط أو دفع غير مرغوب فيه . إن توزيع الأدوار للممثلين أو القائمين بالتمثيل يتسم أيضاً هو الآخر بالشكل الاختياري ، بمعنى حرية الاختيار للدور نتيجة الإعجاب أو الغرام به ، حتى تأتي تأديته في النهاية بنتيجة طيبة وعائد ملموس ، سواء على الجماهير المشاهدة أو على القائم بالتمثيل المشارك فيه بمحض إرادته واختياره .

إن النتيجة (قبل) و (بعد) العمل المسرحي كعمل فني أمام الكبار نتيجة غريبة متضادة لا تشبه بعضها البعض ما في ذلك شك. إذا ما حددنا أثرها (قبل) و(بعد) سريان العمل وحدوثه الفعلي . إن تغييرات جديدة لا بد أن تطرأ على (الحالة) نفسها ، وأن تتناثر بعد ذلك على وجه التأكيد . وكل هذه وتلك ، أو ما قبل وبعد العمل يجب أن تصل إلى التضاد المولّد في الوقت نفسه للوعي والفائدة . بمعنى إبراز عامل النظافة في المجتمع واتباع السلوك النظيف بعد التخلص من القاذورات ، ومسببات الأمراض كالذباب مثلاً ، أو اعتناق الصدق والشرف بعد نبذ الكذب وتجنب العبث والاستهتار في العادة الاجتماعية على سبيل المثال . من هنا نعتقد أن الفن يستطيع أن يساهم مساهمة قيّمة في حركة تعليم الكبار ، باعتبارهم أكثر الناس سرعة إلى التعلم ، بحكم معرفتهم مسبقاً بالكثير من أمور الحياة رغم كثرتها وتعددها . وبحكم أن هذه الأعمال الفنية المعروضة عليهم تطالبهم بالفهم والاستيعاب والمشاركة في قيام التغيير وبدء التجديد وانطلاق التبديل من عادات أو رذائل اجتماعية إلى سلوكات طيبة نافعة ومفيدة لهم ، ومن ثم لمجتمعاتهم من بعدهم . ولما كان تعليم الكبار لا تستهدف نقل المعارف فقط، لأنه يتضمن فوق ذلك تقدير طموحات الأفراد وآمالهم ، فإن الفن يقدم لهم إرضاء لما يشبع حاجاتهم وما تسعد به قلوبهم وما تتفاعل معه أحاسيسهم .

قد لا ينتبه الصغار إلى تحقيق العائد من مسرحية وطنية أو اجتماعية ، وقد تمر

من فوق رؤوسهم الأغراض والأهداف التي تتضمنها درامة من الدرامات . لكن هذا الموقف من الصعب العثور عليه عند الكبار . ذلك لأن هدفهم من التعليم هو تحقيق العائد الملموس ، وتقدير الوقت المبذول في عملية التعلم . وهو ما يكشف من جانبهم في الأعمال الفنية عن اهتمامات بالغة من النادر أن نجدها وسط جماعات أخرى أو فئات أخرى . . بخلاف درجة المثقفين والمتخصصين . كما أن مثل هذه الأعمال المسرحية قادرة على ميلاد حاسة النقد المبكر في طور تعليم الكبار من خلال المسرح والأدب المسرحي . لأن لكل دارس أسلوبه الخاص في التعبير ورأيه الخاص فيما يُعرض عليه ، كما أن لديه الجرأة على التعبير ، بل والصراخ برأيه في صراحة وعلانية .

فإذا ما افترضنا أن المسرحية المعروضة عليهم من النوع الاجتماعي الذي يدعو إلى النهوض بمستوى المجتمع ، فإننا سنجد انعكاساً طبيعياً على الكبار ، وحماساً متولداً يدعو إلى هذا النهوض ، وفي كثير من القوة والأمل . بما يحقق فعالية في التنمية للبيئة اجتماعياً أو اقتصادياً .

إن قيام فرقة تمثيلية في الفن المسرحي بين الكبار ، أو إعداد فرقة ـ ولو بطريقة مؤقتة ـ للاستعانة بها في تمثيل أو إعادة تمثيل بعض المشاهد لا يطالب بجماعة فنية متكاملة على وجه الإطلاق . يذكر الدكتور سيد أحمد عثمان في الأسس الفنية لتعليم الكبار: «الجماعة الصغيرة في تعليم الكبار شرط ووسط وغاية . وأن لها من الخصائص ما يجعلها جماعاً لشروط كثيرة ميسرة للتعلم ووسطاً أمثل تجري فيه عملية تعليم الكبار بكفاءة أكبر »[1] .

إن فرقة مسرحية من عدد أفراد لا يتجاوز أصابع اليدين الاثنين لقادر على نقل الهدف المسرحي أو الاجتماعي الذي وضع في خدمة تعليم الكبار . وتجاه أية مشكلة من المشاكل الواسعة التي يضمنها هذا الصرح العريض لمساعدة الجماهير

---

(1) د . سيد أحمد عثمان : المصدر السابق ص176 .

العريضة التي تتفاعل الخدمة التعليمية والثقافية على تذليل عقباتها ، والخطو بها نحو المعرفة ، وتجاه الأمام الجديد المبشر بالأمل والعلوم والثقافة والحضارة .

ولا نجد فروقاً بين تأثير الفن المسرحي وبين تعليم الكبار من ناحية نتائجه . وهو ما يعني أن الفن قادر على أن يقوم من ناحيته - وبلسانه المباشر وبحسب طريقته ولغته في التعبير - بالمساهمة في خطط تعليم الكبار بقوة أكثر دفعاً . والنتيجة واحدة هي اكتساب الراشد حساسية ورفاهية واستجابة للآخرين ومشاركة في أساليب التفكير وحل بعض مشكلات الجماعة والدفع بمهارات معرفية واجتماعية وضبط وتحكم انفعالي .

ولا يعني ذلك أن فن المسرح وحده هو الصالح لتعليم الكبار . لأننا نرى أن فنوناً أخرى جرى ويجري استعمالها في مجال هذا النوع من التعليم - كما سبق أن أشرنا - مثل فن الراديو وفن التليفزيون . إن التمثيل وفنه شيء في المسرح ، ونراه هنا شيئاً آخر عند تعليم الكبار . بمعنى أن هناك فروقاً شكلية تأخذ جانب التطبيق ، لتصبح الوسيلة في تعليم الكبار خاضعة لشروط ومفهوم هذا النوع من التعليم . وهو ما اتفق علماء تعليم الكبار على تسميته (بالندوة) ، كواحدة من أبرز الطرق والأساليب المستخدمة في مجال تعليم الكبار . إن تمثيل الدور يستهدف تعديل النواحي الانفعالية من السلوك . . « يتم من خلال هذه الطريقة تمثيل المواقف التي تعبر عن مشكلات حياتية أو مشكلات يشعر بها الدارسون . وعلى ذلك فهي نماذج مصغرة لمواقف معينة يتم من خلالها استثارة اهتمام أو ميل أو تنمية اتجاه أو تعديل مفهوم أو زيادة إحساس الجماعة بالحاجة إلى الممارسة أو التدريب في أحد المواقف أو الكشف عن الصراعات بين الأدوار المختلفة »[1] .

إن تضمين الدراما أو المشهد التمثيلي عند تعليم الكبار مشكلة من المشاكل

---

(1) د . أحمد حسين اللقاني : المصدر السابق ص241 .

داخل سياج أدبي يحددها تحديداً دقيقاً وواقعياً ، هو مساهمة تعليمية وفنية أيضاً . وذلك بغية إبراز المشكلة التعليمية إبرازاً معبراً عن واقعها ، مميزاً لأغراضها ، وذات الهدف من تمثيلها . وتتميز الدراما أو المشهد التمثيلي عند تعليم الكبار بزوائد وتعقيبات لا نجدها في المسرح العام . بمعنى أن المشاهدين من المتعلمين بمستطيعين أن يفتحوا باب المناقشة بعد انتهاء المشهد التمثيلي مباشرة ، وما ينم عن (شكل التجربة التعليمية عند تعليم الكبار) . إن مثل هذه التعليقات من شأنها زيادة حجم المعرفة الشخصية الذاتية ، والتعرف على الأسلوب الأدائي والتمثيلي ومدى تأثيراته وعلاقاته بأدوار الآخرين . وهو ما نجد له شبيهاً محدوداً في مسارح التجارب العامة . إن مثل هذه القضايا من شأنها في النهاية أن تسفر عن حلول ومعادلات جديدة تنشط وتظهر على السطح بفعل مناقشات الدارسين والسامعين .

في وسائل تعليم الكبار تستخدم الوسائل التعليمية في مجال تعليمهم . كالأفلام والتسجيلات الصوتية والمشاهدات التوضيحية والراديو والتليفزيون . ففن الفيلم يلعب دوراً هاماً في تعليم الكبار . والفيلم هو أحد الفنون الحديثة (أول عرض لشريط سينمائي في العالم قدمه الأخوان لوميار ليلة 28 ديسمبر 1895 في فرنسا) . والفيلم صورة متحركة تطورت إلى شريط صامت ، ثم شريط بالحوار وأخيراً بالألوان . لكن الناظر الفاحص لأبعاده وما ينتظر منه يدرك أن هذا الفن لم يصل بعد إلى نقطة الاكتمال أو لحظة الذروة فيه (Climax) . وما معناه أن تأثيراته في علم تعليم الكبار سوف تتعرض مستقبلاً إلى النمو وإلى الازدهار حين يتاح له مد العلم بامكانات مديدة أخرى في القريب . ولما كان الفيلم هو أحد الفنون التكثيفية (Intensive Art) ، فإن هذه التكثيفية لا بد وأن تظهر في تعليم الكبار ، في مباشرة سريعة قوامها اللحظة العابرة المرتكزة على الخداعية (Illusionism) . ولما كان من الأهمية بمكان السيطرة على الدارسين الكبار ، فإن الفيلم بخصائصه الحالية يصبح من أهم الفنون التي تثير باستعمالها جديداً ونافعاً ، حيث يتغير البعد في المشهد السينمائي الواحد ، كما يتغير حجم الصورة السينمائية وحجم التركيب كذلك

(Composition) ، وما نعتبره تفصيلاً للصورة العامة (Total) . إضافة إلى ما يقدمه التوليف (المونتاج Montage) في عملية لصق الصورة الواحدة تلو الأخرى . وهي العملية التي تعيد الصور المنفردة الصغيرة جداً إلى صورة جديدة أخرى ، ونعني بها صورة المشهد السينمائي بأكمله .

إن المطابقة الذاتية في فن الفيلم تلعب دوراً جيداً في تعليم الكبار . كل دارس أثناء مشاهدة الفيلم - وفي وعي تام - يرى نفسه داخل الفيلم . وهو ما نطلق عليه (المطابقة الذاتية) . وكأن آلة التصوير (الكاميرا) تتركز على عين الدارس لحظة بلحظة لتضع أمامها الأحداث والأحوال والأماكن والتصرفات ، لتصبح (معه) في لحظة واحدة . وهو ما نفسره بأنه رغم تغيّر المشهد بتغير البعد والرقعة المساحية ، ورغم تغير الصورة وحجم التركيب ، ورغم اختلاف الوضعية في الصورة أو في الصور المتلاحقة ، نتيجة تغير الزوايا المتعددة ، رغم كل هذا ، فإن فن الفيلم - وبجهد الجماليات فيه وبواقع من فلسفته الفنية الخاصة به - يلغي كل هذه المساحات الشاسعة والفنية ، ويصل البعيد من العلاقة بين الصورة والدارس ، بل وأحياناً كثيرة ما يجُمد الإدارك الذاتي عند المشاهد ، ونرى نتيجة ذلك كله في إعجاب المتعلم أو الدارس بما يعرض عليه . وهي كلها خطوات إيجابية لم يسبق لفن من الفنون الوصول إليها ، وبنفس المستوى التأثيري الفعّال . إذن فن الفيلم جماهيري بحكم تأثيره الفعلي ونتيجة تجمُّع مشاهديه كأفراد وجماعات من مختلف الأعمار داخل مكان واحد ، هو قاعة العرض السينمائي .

وضمن استخدام الوسائل التعليمية عند الكبار نعرف المشاهدات التوضيحية ، وهي وسيلة تعبيرية ، تعني قيام الإنسان بأداء عمل من الأعمال أمام جمع من الناس . وهو ما يقابله في الفنون (فن التقديم) . لأن كلاً منهما يستخدم (الإلقاء) ، (حركات الوجه واليدين) . « فن التقديم هو فن الممثل وفن الملقي . وهو فن من شأنه إقامة علاقة متبادلة بين الممثل أو الملقي وبين الجمهور . ويشرح من خلال هذه العلاقة تعبيراً إنسانياً أو تكويناً فنياً أو تمثيلياً .

وقد أقر النقاد التعارف على أن فن التقديم هو الفن الذي يكون الإنسان محوره . وهو يشبه فن الرقص بهذا التعريف النقدي له . والممثل أو الملقي في فن التقديم يتعاون بكامل كيانه ، ويستعمل أعظم درجات الحركة لديه . . (حركة تناسق الجسم ، التكوينات ، البوزات ، التقليد والمحاكاة ، الصوت) ، والدور التمثيلي هو المحور في هذا الفن .

في فن التقديم يصبح الممثل أو الملقي على وعي دائم بما يقدمه ، ودون الإغراق في الإحساس المسرحي ، ونفس الحال في إلقاء المقاطع الشعرية ، على اعتبار الملقي مصوراً للشعر دون الدخول تحت جلد دور مسرحي . . كما هي الحال في وظيفته في الدرامات والمسرحيات . وعلى هذا يصبح الإلقاء في فن التقديم نموذجاً من نماذج التعبير الفني ، البعيد عن التمثيل المسرحي بعمقه وتأثيره . ولهذا لم يعتبر النقاد العالميون فن التقديم أحد الفنون المسرحية ، حتى وإن احتل الممثل أو الملقي مكانه على خشبة المسرح ، وإن غيّر كذلك من طبقات صوته منعاً للرتابة أو الروي الواحد »[1] .

يذكر البروفيسور ج . ر . كيد في كتابه (كيف يتعلم الكبار) « يبدو أن الناس يتعلمون من الإذاعة والتليفزيون ما هو مادي محسوس أكثر مما هو مجرد . ثم أن الناس يفيدون من وسائل مختلفة أكثر مما يفيدون من وسيلة واحدة . ومعنى ذلك أنه كلما كثرت القنوات الحسية في عملية التعلم ، كثرت عملياً كمية التعلم نفسها . وقد دلت الدراسات على أن المتعلم يتعلم سريعاً ، ويتمكن من دراسته إذا اشترك اشتراكاً فعلياً في عملية التعلم . ولم يكن فيها مجرد متفرج . وأن التعلم يجب أن يستمر قدماً ، وينتفع به حتى يمكن الاحتفاظ به »[2] .

فن الراديو وفن التليفزيون فنّان مستعملان ضمن وسائل التعلم من

---

(1) د . كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب (ليبيا ، تونس) 1978 م ، ص 223 ، 224 .

(2) كيف يتعلم الكبار ، تأليف ج . ر . كيد ، ترجمة أحمد خاكي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - الجهاز العربي لمحو الأمية وتعليم الكبار 1977 م ، ص 381 .

الاتصالات الجماهيرية . في الراديو ، خَلَق هذا الجهاز الصغير فناً جديداً في القرن العشرين . . أطلق عليه (فن الإذاعة المسموعة) . وهو فن أتى بثورة فنية وجمالية للمجتمعات الحديثة . وكيف لا . . وهو يصل بما يقدمه إلى غالبية الأفراد التي تعد بالملايين العديدة في عالم اليوم . واستعماله في تعليم الكبار يطبع هذا النوع من التعليم (بالانتشارية) . . هذه الانتشارية التي عجزت فنون كثيرة وقديمة وسابقة على فن الراديو عن أن تستوعبها . أضف إلى ذلك فتوحات ثقافية على القرى والأماكن النائية (وما هو مفيد أيضاً في تعليم الكبار) . وفي عناد مع التخلف (براديو البطارية حيث لا تتوافر الكهرباء) . إننا في تعليم الكبار نتقابل مع فن الراديو في مواقع كثيرة ، حيث تختلط الفنون ببعضها البعض . الحوار في التمثيلية الإذاعية يصل جنباً إلى جنب - وفي وقت واحد - مع الموسيقى التي تظهر في الخلفية أحياناً ، وفي المقدمة أحياناً أخرى ، ومستقلة أحياناً ثالثة . كما أن طبيعة الفن الإذاعي تعتمد على حاسة السمع فقط . وهو ما تعتبره بعض الآراء في علم تعليم الكبار قصوراً ، على اعتبار أن السلبية قد تؤدي إلى شرود الذهن أو إلى عدم القدرة على التركيز . ومع ذلك فإننا نرى العكس تماماً . بمعنى أن طبيعة هذا الفن السمعي فقط ، إنما تتيح الفرصة واسعة أمام الدارس السامع لأن يلعب بخياله ويُشغّل مخيلته إلى أبعد مدى ، وهو المدرك القادر على هذا . ولما كان الكبار - بحكم السن والخبرة - يتمتعون بخلفيات ومهارات وممارسات لها وزنها المكتسب ، فإن هذه الخلفيات تساعدهم على إبراز أفكارهم أو آرائهم بالنسبة لبرنامج الراديو المسموع عنوان الدراسة ، وما هو لا يتوفر عادة في تعليم الصغار .

أما نقطة القصور الثانية ، كما يذكر الدكتور أحمد حسين اللقاني فهي « عدم استطاعة المعلم إيقاف الإرسال الإذاعي لفترة من الوقت للتعليق على بعض الحقائق أو تفسير المصطلحات غير المألوفة »[1] . فإن تسجيل الملاحظات التي قد تنشأ عند الدارسين الكبار على أية أقصوصة من الورق حتى انتهاء البرنامج

---

(1) علم تعليم الكبار : المصدر السابق ، د . أحمد حسين اللقاني ، ص259 .

الإذاعي كفيلة بحل المشكلة التي يثيرها ، في الوقت الذي تعوّد فيه كبار متعلمينا على النظام وحفظ المعلومة حتى وقت انتهاء البرنامج الإذاعي .

وفي فن التليفزيون ، نجد أن هذا الفن قد تابع ما بدأه فن الراديو من ثورة فنية وثقافية في العصر الحديث . لكن مما لا شك فيه أن المرحلة الجديدة من مراحل الاتصال الجماهيري قد اشتد عودها بظهور عصر التليفزيون ، وهو ما ينعكس أيضاً على تعليم الكبار . وانتشاره هذا الانتشار السريع الذي نلمسه بين الشعوب المختلفة من ناحية ، وبين دخول المحتكرين لرأس المال والثراء على حساب عرق الفنانين ، كما في محطات التليفزيون الخاصة والتجارية (وتعد بالآلاف في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها) . وشتان بين الاستفادة والتخريب ، بين التثقيف والانحراف .

في التليفزيون تنضم حاسة البصر إلى حاسة السمع ، وبذا تتضاعف الوسيلة التي يستقبل بها الإنسان أو الدارس الأخبار والتمثيليات والبرامج التعليمية أو الغنائية أو الرياضية أو المقابلات الرسمية والاجتماعية . إن ميزة التليفزيون أنه يمثل جمالية حية مشعة ، تحمل تسجيلية ووثائقية مقنعتين إلى حد كبير . لا تقف جهود التليفزيون على النقل وحده ، لأن عدسة آلة التصوير (الكاميرا) بتعددها من ثلاث آلات إلى أربع ، وتعدد عدساتها هي الأخرى ، بقادرة على إجراء التغيير المتصل والمستمر ، والذي يمكن بناؤه على إسطاطيقية بحتة ، تستهدف إبراز التعبير وتضخيمه والتحرك به إلى الخلف وإلى الأمام ، وعلى تلوين هذه اللقطات تلويناً ونغماً ، من شأنه بعث التأثير وتقويته ، كما في حالة الصورة المكبرة ، أو عرض المسرح أو المكان كاملاً في الصورة الكلية (Total) . وبينما الصورة والبعد يظلان على حالة ثابتة في المسرح ، نجد فن التليفزيون يعتبرهما من أعظم وسائله الحركية . وحتى يحافظ الفن الحديث على خصائصه ، فإنه ـ نسبة إلى شاشته الصغيرة ـ يحبذ العروض ذات الشخصيات القليلة ، وهو ما نوجه إليه النظر في برامج إعداد وتعليم الكبار للشاشة التليفزيونية أو الدائرة

المغلقة . شخصيات محدودة معدودة تقدم النافع والمركّز والذي يشد انتباه الدارسين .

ومن إحقاق القول أن نذكر أن تعليم الكبار ـ وحتى يومنا هذا ـ لم ينتبه إلى استعمال الفنون كجهود تعليمية تؤثر في الكبار . إن الفن باستطاعته أن ينمي من خبرات الدارسين وأذواقهم وسلوكاتهم في المستقبل وداخل مجتمعهم بحكم هذه الشحنة العالية من التذوق الجمالي التي يتضمنها أي فن من الفنون . ولعل فناً مثل الفنون الجميلة لم يُنتبه إليه كثيراً في هذا المجال ، وما هو قريب الصلة والعلاقات بالفنون التشكيلية والتطبيقية والفن الصناعي . وكلها تلعب دوراً بارزاً ويومياً في حياة الإنسان ـ وخاصة الكبار منهم ـ المسؤولون عن الحياة والمجتمع ، والمتحركون على أرضه في كل اللحظات .

تتعامل الفنون الجميلة مع عناصر كثيرة تمثل وسائل التعبير في فنونها المختلفة . مثل الخط واللون والظل والنور والمساحة والعمق والسطح والارتفاع والزوايا المختلفة والانخفاضات والنتوء البارز ، وعدد آخر لا يعد ولا يحصى من العناصر كقطع الزجاج والطين والحجر الصغير والرمل .

الفنون الجميلة فنون (مساحات) ، ينتقل التأثير فيها بعد المشاهدة البصرية . ولو أن هذه النظرة للرأي تنطلق منه في غير تعمق أحياناً ، إلا أنها تكون النتيجة المشاهدة ، والمباشرة أيضاً للوحة أو للمبنى أو للقطعة من النسيج أو للتعبير عن موضوع اجتماعي أو علمي أو سياسي . ولا تعني هذه النظرة للرائي رأياً أخيراً وقاطعاً . لأنه سرعان ما يتطور هذا الحكم الجمالي ولا يبقى عند صورته التي خرج بها عند أول وهلة . ومن هنا نستفيد بخاصية هذه الفنون الجميلة في تعليم الكبار ، بحكم مراحل الوصول إلى الأحكام الفنية فيها ، والتي تحدث في أوقات متتابعة ، وما هو مناسب لعملية التعلم كثيراً . إن الأعمال الفنية تستمر ، وتأثيراتها الحسية والجمالية لدى الإنسان تستمر هي الأخرى في التغير إلى الأعمق والأكثر وضوحاً وفهماً ، كلما طالت المساحة الزمنية أو زادت عملية التعلم . . إذ يحدث

التطور في عمق الإحساس وينشط الخيال الإنساني ويصل الإحساس الجمالي إلى أقصى مداه ، بما ينتج التعلم والخبرة في أعلى صورها ، وكما يؤكد الفيلسوف الألماني ليسنج (من أن لحظة التوليد أو اللحظة الناتجة من الفنون الجميلة تمثل تشكيلاً زمنياً ما في ذلك شك) .

فإذا ما عدنا إلى قرار اليونيسكو التاسع عام 1956 الذي يشير إلى الدور الملحوظ الذي تهدف إليه التربية الأساسية حين يحدد هدفها « في مساعدة الناس الذين لم يحصلوا على أية مساعدة تربوية من مدارس أو معاهد قائمة ، بحيث تُمكّنهم من فهم مشكلات بيئتهم وفهم حقوقهم وواجباتهم كمواطنين وأفراد ، إلى جانب مساعدتهم على اكتساب مجموعة من المعارف والمهارات تجعلهم أقدر على النهوض بمستويات معيشتهم ، والمشاركة بفاعلية أكثر في تنمية بيئتهم اجتماعياً واقتصادياً »[1]

وجدنا أن معرفة الكبار بالألوان والمساحات والأحجام عبر تعرفهم على الفنون الجميلة يقود إلى اكتساب الخبرة العامة للأحوال والمجتمع ، وهو ما تقدمه مادة كمادة التربية الفنية في مدارس لم تتح للكبار . إن الفنون الجميلة تُنمي عند الكبار الناحيتين العاطفية والوجدانية ، كما تدرب حواسهم على الاستخدام غير المحدود ، وتعلمهم أسلوب الاندماج في العمل وأسلوب التعامل الجماعي ، وتجعلهم يحسون حقاً بمعنى العمل من أجل العمل الفني ، وكأن كل الأعمال الفنية تربويات وهوايات في الوقت نفسه ، وليست خلقاً بداجوجياً وتعليمياً مهنياً شاقاً . كما أن الفنون وتعليمها يدعو إلى الإحساس بالترابط الاجتماعي ، حيث الحياة الاجتماعية نفسها لا تقوم إلا على هذا الترابط ، والتدرب على استخدام العدد والآلات التي تؤهل الدارسين لمهارات مختلفة يفيدون منها في المجتمع وتوفر عليهم الجهد والمال والعرق والوقت في البحث عن أخصائي أو فني للإصلاح . وما كل هذا وذاك إلا تأكيداً لذات الدارس وملئها بشعور الثقة والاطمئنان .

(1) المصدر السابق ، ص31 .

من هنا نتحمس لأن يبدأ الفن ـ وبفروعه المختلفة التي تجاوزت المائة فرع ـ في تقديم معونته المتمثلة في دوره التأثيري والفعال في خدمة تعليم الكبار ، نظرياً وتطبيقياً ، على مستوى العالم العربي الكبير .



• السّيناريُو وَالإخراج في التّعليم الذّاتي

مدخل موجز :

تقدم الآداب والفنون بصفة عامة في العصر الحديث - ومن بينها آداب السيناريو جهوداً تربوية وجمالية في سبيل تكوين الشخصية تكويناً سلياً صلباً ، يساعدها على مجابهة التحديات العلمية ، والارتفاع إلى مستوى المعرفة ، هذا المستوى الذي تفرضه طبيعة العصر ، ونحن على مشارف نهايات القرن العشرين . وكان من الطبيعي أن ينتبه العلماء إلى هذه القطاعات العريضة التي حرمت رغماً عنها من التعليم ، أولى مراحل المعرفة ، وأن يحاولوا بين الحين والحين مراجعة برامجهم التي تسعى - وفي استمرارية - للأخذ بيدهم ، حتى يتذوقوا طعم الحياة التي يعيشونها ، ويحسون بإحساس من نهلوا من المعارف والعلوم تأكيداً لديمقراطية المجتمع ، أياً كان مكانه .

ولما كانت الآداب والفنون قد عرفت منذ القديم ، وثبتت فعاليتها على مر العصور ، خاصة بعد اختراعات تقنية جديدة سواء في مجالي الخيالة (الشريط السينمائي) أو في مجال الإذاعة المرئية (التلفزيون) . فقد كان من الطبيعي أن تعتمد أساليب وطرق التعليم الذاتي على هذه الفنون والآداب وغيرها من نوعيات اخرى ، بحكم هذا الاتصال الجماهيري والشعبي في آن واحد ، وبحكم تواجد علاقة نفسية وأخرى اجتماعية تظهر في مجموعات تعليم الكبار . وما هو مختلف طبيعياً عن مراحل التعليم العام عند النشء . باعتبار الرغبة الأكيدة ذات الحجم العريض عند الكبار لتعويضهم ما فاتهم في الصغر . وهو ما يكشف عن فاعلية

الذات لديهم لتحقيق الكثير والممكن ، وفي أقرب الأوقات وأقصر الآجال . وبحكم التفاؤل الذي يمكن لنا أن نتصوره مقياساً للتجربة في تعليم الكبار ، استناداً إلى الممارسة الفعلية لهؤلاء الكبار في حياتهم وتجاربهم وانصهارهم في الحياة العملية ، مهما كان مستواهم العلمي أو الثقافي .

ونظرة إلى التوسع الأدبي والثقافي المنطلق من الأقطار العربية بعد تحررها ، وفي مجالات فنية كثيرة ، وإلى انجازات تعمير المدن وبناء المدارس والمستشفيات وإقامة المزارع والمصانع وإلى تعميم المسارح المدرسية ، ودخول المذياع إلى أقصى القرى في الريف ، نستطيع أن نحدد إلى أي مدًى يمكن أن يخدم السيناريو أو تخدم الكلمة التعليم الذاتي والمتعلمين ذاتياً .

أ ـ السيناريو :

السيناريو ، أو مخطط المسرحية أو الشريط الخيالي ، أو المنهج التعليمي أو الارشادي Scenario ـ كاتب السيناريو أو المخطط . Scenarist ـ مشهد ، أو جزء من فصل مسرحي ، أو مشهد خيالي أو مرئي Scene ـ المنظرية ، كل ما تتزود به خشبة المسرح أو الفصل الدراسي من جدران أو ستائر أو حواشي فنية لابراز مكان معين أو الارشاد والتوجيه إلى خلفية زخرفية . Scenery ـ مشهدي ، أو منظري ، ذو علاقة بالمشاهد الطبيعية أو الخلابة Scenical .

السيناريو يُستعمل في المسرح ويطلق عليه (النص المسرحي (Text) وفي فن الخيالة يسمى Scenario وهو معروف في الكتاب المدرسي باسم Text Book وفي بعض الفنون والتعبيرات الأخرى باسم Script إلاّ أن مهمته في الأدب والفن لا تتوقف عند حد التعبيرات اللفظية أو الحوار تعليمياً كان أم فنياً ، لكنها تتجاوز ذلك إلى إبراز وتسجيل وتدوين كل ما يتصل بالحركة أو التفسير للفعل أو الحدث ، أو الاشارة إلى الزمان أو إلى المكان ، أو إليهما معاً . ومن المنطقي أن تختلف مهمة السيناريو في كل تخصص عن آخر وأن يصبح لموقفه ظروف متباينة في كل مرة .

ومن هنا يكتسب السيناريو خاصيته الفريدة في كل موقف .

في حالة المسرح أو الأدب الدرامي يرتبط السيناريو بعناصر علم الدراما ويتقيد بالمقدمة والعقدة والذروة الدرامية والحل أو النهاية ، ولكي تكون المسرحية جيدة الصنع لا بدّ أن تحتوي على الحوار والصراع وتطور الأحداث وتطور الشخصيات المسرحية .

وفي الخيالة ، وقريب منها الإذاعة المرئية تلعب المنظرية دوراً كبيراً في تحديد معالم السيناريو حيث يوجد حوار يكاد يكون خاصاً - غير حوار الشخصيات - يُوضّح لغة آلة التصوير (الكاميرا) وكأنه كتب لها خصيصاً ، وفي غير انفصال عن الحوار للشخصيات . وهو ما يجعل غالبية مخرجي الخيالة الذين يتمتعون بحس أدبي يفضلون كتابة السيناريو بأنفسهم، علاوة على مهمة الاخراج باعتبار أن حوار آلة التصوير ما هو في الحقيقة إلاّ حركة حوارية صامتة ، لكنها ناطقة عن طريق الوسيلة الفنية في الوقت نفسه .

السيناريو والتعليم الذاتي :

أما في منهج التعليم الذاتي ، فإننا نرى في إعداد السيناريو خصائص لها طبيعتها المميزة والخاصة ، نتيجة الظروف والملابسات التي تحكم طبيعة هذا النوع الخاص من التعليم ، وما هو الهام في مجالنا هذا . فهل يمكن استعارة سيناريو المسرح أو الخيالة أو نقله برمته في حالة التعليم الذاتي ؟

من الطبيعي أن تكون الاجابة لا . وللأسباب الآتية :

أولاً : إن السيناريو الذي يقدم للجماهير العامة التي تُكوّن عقليات مختلفة من التعليم والثقافة والتجربة والمعرفة ، ودرجات متفاوتة من السن (بين الطفل والمدرك والشاب ومتوسط العمر والكهل) ، لا يمكن أن يقدم ضمن البرامج الثقافية أو الترفيهية للتعلم الذاتي ، لجماعات - حتى وإن تفاوتت أعمارها - فإنها

تقترب إلى حد كبير في المستوى الأدنى من تعليمها ، رغم أن هذه الجماعة تعتبر من زاوية اخرى مجموعة صغيرة من جماهير العامة .

ثانياً : أن الإعداد للسيناريو في الحياة ، يمكن أن يتمتع بحرية كبيرة في استعمالاته للغة والألفاظ والعبارات ، بما لا يصلح على وجه التأكيد للتعليم الذاتي عند الكبار . وفي اعتبار هام لتفاوت البيئات الثقافية .

ثالثاً : اهتمام سيناريو التعليم الذاتي بمستوى دارسيه - وغالبيتهم من الفلاحين والعمال ومن لم ينالوا حظ التعليم - يفرض عليه منهجاً خاصاً في الإعداد ، يختلف كثيراً عن منهج سياسة الانتاج الجملي والانتاج على نطاق واسع Mass Production الذي يستهدف كل الجماهير بصرف النظر عن مستواها التعليمي أو الثقافي .

رابعاً : اختيار موضوعات السيناريو يجب أن ينبثق من موضوعات البيئة الاجتماعية المحلية على وجه التحديد وليس هذا إمعاناً وإغراقاً في القومية وبعداً عن العالمية . لكن محاولة تصوير وتجسيد المواد العلمية الأولية المبسطة لهؤلاء الذين حرموا نعمة التعليم ، يجب ألا يخرج عن نطاق مفاهيمهم البسيطة ، وأن يشمل كل عناصر الظروف المحيطة بهم اجتماعياً ومحلياً ، في بعد عن التعقيدات والفلسفات التي لا تفيد في حالتهم .

خامساً : التركيز على القضايا الحيوية في السيناريو يُقرّب الدارسين من مفهوم الرسالة العلمية التي تستهدف القضاء على الأمية في الأقطار العربية عامة ، وفي أسرع وقت ممكن .

لذلك يحتوي سيناريو التعليم - إلى جانب ما سبق ذكره - على عنصر التشويق والترقب Suspense وهو تشويق يختلف تمام الاختلاف عن هذا التشويق الذي يحتل شرائط الجرائم والشرائط البوليسية المعروفة . لأنه في الحالة الأولى تشويق يقود إلى الخير وإلى ترقب المعرفة ، بينما هو في الحالة الثانية تشويق شرير يصل بالمشاهد

إلى إتمام الجريمة وشرح الملابسات فيها .

سادساً : تلعب اللغة دوراً هاماً في سيناريو التعليم . وليس لتعليم الكبار خيار ، إلاّ اللغة المحلية واللهجة السهلة ، البعيدة عن التقعرات اللفظية . وهي لغة تحتاج إلى حوار تلغرافي قصير الأمد واضح المعالم مفهوم التعبير .

سابعاً : التركيز على المعلومة العلمية بالدرجة الأولى . ولقد قامت تجربة مشابهة منذ عدة سنوات في جمهورية مصر العربية عرفت باسم (مسرحة المناهج التعليمية) . كانت محاولة جيدة لتحويل الدروس الصعبة في علوم الكيمياء والأحياء لطلاب المرحلة الثانوية إلى سيناريوهات ، هي حوار علمي في قالب من الأداء التمثيلي . ولقد نجحت التجربة في مواد اخرى مثل التاريخ والجغرافيا والأدب العربي نجاحاً باهراً ، إلاّ أنها لم يقدر لها نفس النجاح في المواد العلمية والطبيعية . ولم تستمر التجربة في الانتشار للأسف .

وهو ما نستخرج منه عامل (التبسيط) ليس لما نقدمه للكبار في التعليم الذاتي ،ولكن لكل ما هو صعب أو مركب ، ليصل لطالب العلم في وضوح وفهم كاملين .

ثامناً : الاستعمال الواسع لأجهزة الوسائل التعليمية من ميكروفيلم إلى صورة شفافة وأشرطة خيالية ، يساعد الدارسين على تحقيق أغراضهم من ناحية ، ويطبع التعليم الذاتي بصورة لها خصائصها الدقيقة من ناحية اخرى .

ولعلّ التعليم الذاتي ، بإمكانه تجاوز المرحلة التعليمية إلى مرحلة النشاط الاجتماعي والثقافي بإعداد سيناريوهات بسيطة عن الحياة أو المجتمع أو التغير الاقتصادي ـ كما يحدث حالياً في الجماهيرية ـ على الأسس التي سبق الاشارة إليها ، والتي تضمن للجماهير البسيطة التفاعل مع مجتمعها ، والاحساس برقيه وانجازاته ، والترويح عن نفسها في الوقت نفسه . وأخيراً الاقتراب من خاصية التذوق الجمالي ، حتى ضمن إطار تعليم في مراحله الأولى والتمهيدية . وفي ظننا

أن الآداب والفنــون قادرة على تثبيت المعلومــات العلمية والظواهــر الاجتماعية والانجازات السياسية والاقتصادية في ذهن الفرد ، حتى يحس نفسه بين ناسه وعلى سطح المجتمع الذي يعيش فيه .

ب ـ خصائص الاخراج الفني :

سواء استخدم التعليم الذاتي أسلوب الاتصال الفردي كالتعليم المبرمج أو التعليم بالمراسلة أو اسلوب الاتصال الجماعي عن طريق الإذاعتين المسموعة والمرئية أو الخيالة أوالتسجيلات ، فإن كل هذه الوسائـل إلى جانـب الصحافـة والكتـاب والمطبوعات ، تحتاج إلى إخراج فني في النهاية . بمعنى أن يصبح الدارس مسؤولاً عن نفسه في تبويب معلوماته ـ عن طريق الفـن ـ تبويبـاً منسقـاً يفيض بالجودة والتأثير .

لكن لا شك أن اسلوب الاتصال الجماعي يمكن له أن يتمتع بالفرصة الكبيرة لإبراز عوامل الاخراج الفني في التعلم الذاتي ، عنه بالنسبة لأسلـوب الاتصـال الفردي . كيف ذلك ؟ .

أسلوب الاتصال الجماعي يقدم إطاراً متضامناً من عدة شخصيات يمكن أن تُصور أو تقدم عملاً فنياً في إخراج مثير وفعال . بل إن هذه الجماعة بمستطيعة عبر تكثيف جُهودها أن تصبح مثالاً جيداً لطريقة أو لأداة تعبير علمي أو لبرهان رياضي لكثير من الدارسين وعديد من التجارب القريبة . وكما نجـد الاخـراج في الفـن المسرحي يتحمل مسؤولية خروج العمل الفني أمام الجماهير على خشبة المسرح ، وفي حرص على عوامل التقنية والحركة والاضاءة والمؤثرات الصـوتية والموسيقية ، فإن الاخراج الفني في التعلم الذاتي مهمـة خاصـة لهـا من الخصـائص والدلائـل ما يميزها ، وما ليس له شبيه حتى في الفنون العامة . إذ بينما يضمن الاخراج الفني في المسرح والخيالة ترفيه الجماهير وضحكاتهم في المقام الأول في أغلب ما يقدمه ، نرى الاخراج في التعليم الذاتي مضطر أن يمشي وراء المضمون العلمي الـذي انتجه

السيناريو ، وفي استعمال لأجهزة وأدوات واحصائيات وأرقام ومستندات وصور وخرائط جغرافية ، من الجائز أن تكون غريبة في الفنون العامة . وليس معنى ذلك أننا نفتقد الترفيه في تعليم الكبار أو في منهج الاخراج الفني لبرامجهم ، ولكنه عنصر لا يمثل على وجه التأكيد المقام الأول ، حتى لا يصرف نظر الدارسين عن أهم الأهميات .

وعلى هذا نحدد العناصر الأساسية في الاخراج الفني فيما يلي :

1 ـ **الالتزام في التطبيق .** بمعنى تبعية منهج الاخراج الفني لموضوعية العلم أو الموضوع الأدبي الذي يتناوله الاخراج . لا خروج على النص المكتوب أو الحوار كما في المسرح العام . إبرازٌ قدر المستطاع ـ وبمختلف الوسائل المتاحة ـ لطفرة التقدم وبلورة الموضوعات الاجتماعية المفيدة مثل تحسين الصحة وارتفاع مستوى الخدمات وقياس قيمة الفرد وتطور الانتاج . وهو ما يستطيع الاخراج الفني إبرازه في كثير من مهماته وعبر عناصره الفنية .

2 ـ **استعمال اتجاهات التبسيط في الفنون ،** مثل الرسوم المجردة وقطع الزينة البسيطة ، والبعد قدر الامكان عن اتجاهات التعقيد . إن الرغبة المتزايدة والأكيدة من الدارسين ومن الجماهير بصفة عامة على ابتكار شيء فعال يفيدهم ، ويحقق للغالبية منهم وسائل الراحة ، أحد أسباب التبسيط أيضاً في الفنون . إن سحر البساطة في الفن يضمن له عدم السقوط في المغالاة أو الانحراف عن الهدف أو الاعوجاج عن خط السير .

3 ـ **إن فن (كوميديا الفن Commedia dell'art التمثيلية المرتجلة هو أنسب الأشكال بالنسبة للاخراج الفني في التعليم الذاتي .** هذا الشكل الذي انبثق في ايطاليا في منتصف القرن السادس عشر إبان عصر النهضة وعاش بعد ذلك لمائتي عام في كل القارة الأوروبية بعد ذلك . شخصيات محددة الوظائف ، حوار مرتجل ، حادثة معروفة للجميع . وصلاحيته لمنهجنا العلمي تنبع في

رأينا من أن الحادثة أو المعلومة العلمية تكون معروفة وترديدها سهل لعدة مرات ، والشكل لا يحتاج إلى تدريبات مثل الفن العام ، وحتى في حالة استعمال النص كمعلومة علمية يمكن قراءتها أو ترديدها في شكل مبسط بعيد عن تقنيات الفن المحترف .

4 - **كما يجري التركيز في الأداء التمثيلي على المواقف والأحداث** ، يصبح التركيز في التعليم الذاتي على الشخصية ذاتها ، وعلى ما تقدمه لنا من حقائق ومستندات علمية مهما كانت بساطتها .

5 - **عامل الاقناع**. وهو يلعب دوراً هاماً في الاخراج الفني . إن الاستحسان في حد ذاته لا يتضمن الاجبار على الرأي ، لأنه ينبع حراً ويظل حراً كذلك . ويرى الفيلسوف المجري جورج لوكاتش أن هناك خيوط علاقات بين الاستحسان وبين علم الجمال . وهي خطوط تتمتع بالقوة والفعالية . بل إنه يشير إلى عدم وجود حدود فاصلة بينهما ، وكأنهما شيء واحد . على اعتبار أن مهمة الفن هي الوصول إلى درجة استحسان واقتناع من المشاهدين وهي نفس المهمة التي يسعى إليها الاستحسان ، ونسعى إليها نحن في التعليم الذاتي .

6 - **التجاوز عن المثاليات دون الحدود العلمية** . ونعني بها توصيل المعلومات أو استقبالها حتى في لحظات وحالات غياب كثير أو قليل من اجهزة الوسائل التعليمية . إن الاخراج الفني المعاصر هو مخطط فكري قبل أن يكون شكلاً جميلاً أو زخرفاً براقاً . من الطبيعي أن الشكل وزخرفته يلعبان دوراً هاماً في العمل التعليمي أو الفني ، لكنهما ليسا كل شيء على أية حال .

7 - **استثارة الدارسين** . وهو ما يعنى اضفاء جانب جمالي على السيناريو ، يتمتع باللونية والرشاقة والشكل الجذاب . إن مجموعة ألوان مختلفة متناسقة لأضواء على خريطة لبلد ما . قد تصل في سهولة ووضوح إلى الدارس لتثبت في رأسه دون أن يعود لاستذكارها مرة اخرى .

8 ـ **الاعتماد على الذات في كل مراحل الاخراج الفني.** والتزود بكل ما هو جمالي من معارف وكتب ودراسات أدبية أو فنية ، يرفع من سلوك الشخصية ومن درجة التذوق الفني لديها ، ويرهفها بحساسية ، تعكس على حياة صاحبها وسلوكه الشخصي بين أهله وذويه.

ومن هنا نتبين العلاقة الفنية التي يمكن أن تنشأ بين السيناريو كأدب وتعليم ، وبين الاخراج الفني كتطبيق وشكل جيد من أشكال توصيل المعلومات لاخوتنا الكبار في كثير من الوضوح ، وفي استغلال منا لهم ، ولكل مهاراتهم وممارستهم العملية في الحياة ، هذه الممارسات التي تسهل تعبيد الطريق ، وتختصر مسافة التعليم ، لتحقق لقطاع عريض في النهاية حياة أمل وسعادة ، ولتضع هذا القطاع على مستوى الانسانية ، مؤهلة إياه لتعضيد خطوات مجتمعه والتقدم بها إلى الأمام.

الباب الثالث

مسرح الجماهير

• ثقافة الجماهير

(1)

في الأصل التاريخي لثقافة الجماهير توجد علامات جوهرية على أن الثقافة شيء والفن شيء آخر . ولو وعى المشتغلون بهذه الثقافة في البلاد العربية هذه الفروقات في التعبير والمقصد والهدف وسياسة العمل لما اعتبروها نقل الفنون التعبيرية فقط إلى الطبقات المتوسطة والدنيا . . وهو ما أظنه أحد أسباب إعراض الناس البسطاء عن تقبل هذه الثقافة لخلوها من مضمون الخطة الحقيقية ، وليس مضمون الخطة الساذجة الموضوعة . وحين علق الفيلسوف المتشائم آرثر شوبنهاور بقوله « إن فن الموسيقى هو عالمنا الثاني » كان يؤكد وبطريقة غير مباشرة هذه الفروقات الجوهرية التي اطلق عليها ثغرة فكرية . ويؤكد وجهة نظري الطبيعة الخاصة لكل تيار عن الآخر . فالفن بوسائله الخاصة في التعبير وطريقته في تحليل التعبيرات المختلفة يتباين وبالضرورة مع الثقافة الجماهيرية بوضعها الحالي في إعادة المواد الفنية من مسرحيات واستكشات وأغان ، والتي لا تقدم اكثر من مواد مستعارة ، حتى وإن كانت عروضها جديدة وأماكنها مختلفة ، لأن المهم هنا في أصالة الفكر والمضمون بصرف النظر عن الشكل وإبهاره .

فإذا ما تعرضنا لفكرة (التسلية) وهي مشتركة بين الفن والثقافة ، فماذا نجد في العالمين الغربي والشرقي الذي انقسم إليهما العالم ، على اعتبار أن العالم الثالث لازالت خطوطه في هذا الميدان غير مستقرة أو واضحة ليمكن الحكم عليها . من نتائج عناصر التسلية عند الغرب يتضح أن أغلب الموضوعات تبحث في الأسرة والديانة والوطن والعلاقات الشخصية . بينما نجد العالم الشرقي يركز

على الثقافة الوطنية واتهامات لبرامج الغرب . وهي فروق تعتبر هينة إذا ما قيست بالتباعد السياسي بين كل من المعسكرين . فهل يعني ذلك أنه من الضرورة أن يكون في العالم وجهان منفصلان لتسلية الانسان المعاصر ؟ لا اعتقد بذلك . فالفيلسوف الاجتماعي سان سيمون الفرنسي الجنسية الذي عاش الفترة وعاصر النظام النابليوني يذكر « أنه لاحظ أن أفكار التسلية التي لم تمسها التأثيرات السياسية ـ مهما كان نوعها ـ هي الباقية ، وهي القادرة على الاستمرار . وهو نفس ما أكده فردريك نيتشه الناقد والمحلل لثقافة الجماهير إن لم يكن باعثها حينما حلل في هذه النقطة « الموضوعية في الاختبار تكمن فيما تحتاجه النفس البشرية وتفتقر إليه حقيقة » . فإذا ما ظهر مجتمع ما بصورة التفاؤلية الدائمة الصافية من النقد والتوجيه ، فهو مجتمع لا يقدم لجماهيره على طريق الفكر إلاّ الخواء والافلاس.
وإذا ما اتجه مجتمع آخر إلى معالجة قضية الفكر فيه على أنها أزمة حاضرة في حاجة دائمة إلى الأسئلة المليئة بعلامات الاستفهام استطاع أن يحل أو يتجه على الأقل إلى حل مشاكله الفكرية من خلال آدابه المسرحية وفن الشريط فيه والوسائل الثقافية الأخرى ، والفائدة المرجوة في قيمة هذه الحلول ومدلولاتها ، وهي قيمة تتولد من أفكار جريئة غنية بالجديد فيها . لكن . . ما هي الظروف التي تتولد فيها هذه الحلول ؟ في المجتمعات عقب فترات عدم الاستقرار والحروب فإن الأمر هو ـ وبكل أسف كما يقولون ـ العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة ، فوسط تغيب أو اختفاء الثقافة المقنعة أو الفن الملتزم بحدود الأخلاقيات تتسلق النباتات الرديئة وبذور الشر لتتربع على عرش الحياة الاجتماعية وتصل إلى الناس في غملة ، بل وفي سرعة مذهلة . ونجد مثالاً لذلك في النهضة المسرحية التي حققتها مصر ما بين عامي 1962 ، 1966 وتأثير الحروب عليها ، والنتائج المشينة في العالم الثقافي التي ترسخ ولا زالت منذ هذا التاريخ ، وأقرّ بها نتائج مهرجان دمشق الدولي لفنون المسرح ، وبروز دولة كالكويت ليس لها نفس الباع في هذا النوع من الثقافة المسرحية لكنها بعد «تقعيد» لأصول ثقافتها في المسرح على يد المرحوم الدكتور زكي طليمات استطاعت أن تتابع الطريق لتظفر بالنصر الفني على الوطن العربي بأحد

تلاميذ زكي طليات ، فإلى ماذا يوصلنا هذا النجاح ؟

إنه يؤكد أن الفن والثقافة يسيران جنباً إلى جنب في تطورهما مع تطور الحياة في المجتمع ، وأن العلم الحديث بتفسيره للفنون والثقافات أصبح لا يعترف بأساطير الفراعنة بقدر ما يقبل العملة الجيدة ، إذا لم يقيض الله لها ـ وفي نفس فترتها ـ عملة رديئة خائبة تفرض نفسها ، وتساعدها طبيعة الأشياء على الاستمرار والأثرة ، وتقود إلى الايهام الكاذب لشكل ثقافتها وفنونها حتى يستقر هذا الايهام ويصبح (كليشيها) يصعب عليها التحرك من أغلاله قيد انملة إلى الأمام نحو طريق التقدم. وإذا كانت مجتمعاتنا العربية والاسلامية في حصن حصين بحكم ديننا الإسلامي الحنيف ، فإن التطرف عند الغربيين فيما يخص الدين والمولى عز وجل مكشوف في فنونهم وثقافاتهم ، فشرائط قصص الحب عندهم تنتهي برجل الكنيسة وعلى جانبيه المحبان ، ونيتشه نفسه قد تحدث عن الديانة والعدم ، وعلاقتهما بثقافة الجماهير في عصره من وجهة نظر تذكر الضغوط والمشاعر وما لا يصلح لمجتمعاتنا العربية من خلال هذه النظرة ، وما اوجد في الوقت نفسه ـ حتى في القارة الأوروبية المتمدينة ـ وساوس كثيرة بين طبقاتها المتعلمة ، وأصاب حسبما تذكر الاحصائيات ـ كثيراً من الناس بالهوس والجنون وانحراف الاكتمال العقلي وزعزعة التفكير الروحي .

وفي تحديد أخير في الفن وفي الثقافة الجماهيرية ، فإن الأول يعيش داخل بوتقة الحدث وضمن حدوده حيث تحرير الفنان من كل العلاقات إلاّ علاقة خدمة الفن ، وحيث الانخراط بكل معانيه وأبعاده في الابداع الفني ، وفي البعد عن أشياء بعد تغيير وضعياتها، وفي العثور على مستوى رفيع من الجماليات، بينما تعمل الثقافة الجماهيرية على التأثير بالتقليد حيث يحاول الانسان أن يحرر نفسه من موجة الوهم الطارئة ، في اعتقاد بالجديد القديم المكرر ، وحيث ينقل الانسان نفسه من امبراطورية الجمال إلى عالم التسلية الضعيف غير المؤثر .



• ثقافة الجماهير

(2)

يقبع في مكتبة جامعة شيكاغو بحث جاد حول « الوجه التاريخي لثقافة الجماهير » كتبه الامريكي الجنسية الالماني المولد ليو لونتهول الاستاذ بجامعة بركلي بكاليفورنيا ، يحلل لونتهول فيه جهود الأستاذ الكسيس دي توكفيل في ميدان ثقافة الجماهير ، ذاكراً حب الأمريكيين وولعهم الشديد يوماً بعد يوم . ويصل من نتائج بحثه إلى أن الأمريكيين يبذلون قصارى جهدهم للحصول على الحقيقة ، المدعمة بالأسانيد المبررة التي يقبلها العقل البشري الناضج هذه الأيام . وهو يقول أنهم ينكرون ما لا يقبلونه عن طريق الاقتناع ، ولا يعتقدون إلاّ بما يثبتونه بطريقة مادية مقنعة . وفي اعتقادي أنه شكل نرجسي قد يضر أحياناً في ميادين الأبحاث الأدبية أو تلك التي تتعلق بالثقافة ، والتي قد تظهر في طريق الأبحاث في ميادينها علامات أو ارهاصات لتيار أو اسلوب قد يكون ذا شكل نافع ، يمكن أن يتعرض ـ أمام اسلوب الطريقة الأمريكية ـ إلى الإهمال وإغلاق طريق البحث العلمي . لأن الحقائق في هذا الموضوع تقرر الآتي : إن المناقشات حول ماهية ثقافة الجماهير لها ماض تاريخي لا يمكن إنكاره ، حتى في التاريخ الحديث . كما أنني أرى أنه قد آن الأوان لتحديد الموقف التاريخي لهذه الثقافة حتى نتصور الخطط المستقبلية لتنميته وتطويره . ثم ضرورة تحديد الوظيفة الاجتماعية لهذه الثقافة لإمكان تنفيذها في كل مجتمع حسب ظروفه واحتياجاته وعدم احتياجاته لها والتوسع في مزيد من الأبحاث النافعة والنتائج وتطبيقاتها.

إن مشكلة ثقافة الجماهير أزمة قديمة . . يجب الاعتراف بذلك . في أحد الأبحاث العلمية في هذا الميدان أجاب أحد مستمعي الاذاعة المسموعة على اسئلة

احصائية ، بأن « جهاز الراديو » هو صديق كل وحيد . والاذاعة المسموعة قد خطت في ميادين الثقافة في الخمسين سنة الأخيرة خطوات واسعة ، خاصة بين النساء، والعجائز منهن على وجه الخصوص ، ممن أُحلن إلى التقاعد في دول تشتغل فيها المرأة ، أو في الدول التي تحجب المرأة عن دورها المعاصر خلف أسوار البيوت والحجرات . والجهاز يقوم بمثابة الصوت المتحدث إليهن ، والمغير لعالمهن . والناقل لهن إلى عالم اليوم . ومن خلاله عرفن الصحف والمجلات التي تصدر ، وبرامج المسارح وأسماء المسرحيات وأسماء الشرائط الأجنبية والمحلية . وفي دول أوروبا تعرف المرأة الوحيدة في سهولة أسماء وأعمال موزارت وشوبان واسترافنسكي وفاجنر بل والريفيات منهن في أحياء كثيرة .

وتحكي أبحاث ثقافة الجماهير أن سيدة سئلت . . لماذا لا تقتني جهاز « الراديو » في منزلها ؟ فأجابت قائلة : « إذا حويت جهازاً من هذا النوع المتكلم في بيتي فلن أفعل شيئاً طول اليوم » .

كما أثبتت السيدة في اجابتها أنها في زياراتها لصديقتها تسمع الراديو وأولادها ينشغلون بصوته . وزوجها يعبث طول وقت الزيارة بأزراره باحثاً عن المحطات . وأماطت الأبحاث النقاب عن تعطيل الجهاز للشباب الدارسين عن الدراسة والتريض والمعاشرة الاجتماعية مع الغير . وكل هذه الآراء تفضي بنا إلى نتيجتين . . أولهما أن ثقافة الجماهير هنا تستتبع بالضرورة تغييراً في المنهج الاجتماعي أمام كل تطور بهذه الثقافة أو عند ميلاد أحد اجهزتها . وثانيهما قلّما يتولد ليهاجم الشخصية الأخلاقية والروحية للانسان المتقبل للثقافة الجديدة واجهزتها بما يسلم وقته وراحته إلى التهلكة والدمار ، نتيجة زحف الصور الثقافية الجماهيرية . وفي بحث لعامل الوقت يبرز سؤال هام . . ماذا يفعل الانسان في غير أوقات نومه وعمله ؟ . هكذا كان التصور في الماضي ، إلاّ أن عقلية العصر تقتضي علينا أن ونُحوّر من السؤال لنجعله يصبح . . ماذا نفعل بأنفسنا عندما يصبح لدينا وقت فراغ ؟ وبين السؤالين ومفهومهما ومضمونيهما يقع الفصل الزمني الذي يقدر بمائتي

عام . هي الفترة الواقعة بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين . والأمر ونوعية الثقافة ، وطبيعة الانسان تختلف بكل تأكيد في الحالتين وفي القرنين البعيدين .

فالانسان القديم - إثر ثقافة القرون الوسطى وما بعدها - قد وقع في الوحدة نتيجة إفلاس الثقافة بوجه عام . وتعرّض لحياة غريبة عليه وعلى عاداته ونظمه ضمن فترة الاقطاع الاجتماعي بعد ذلك بما خلف له علاقات اجتماعية ضاغطة عليه محاولة الغاءه ككيان حي ، أو القاءه ضمن موجات صراعات مستمرة وغير طبيعية . وعبثاً حاولتْ الثقافة في القديم الهروب به من الحقيقة ، أو منحه الثقافة المطمئنة لأحاسيسه وطبيعته . ومع نوعيات الثقافة الرخيصة التي وصلت إليه بحكم تخطيط استعماري يستهدف خواء العقل والعقيدة والاحساس بالوطنية ميتا ، اتجه الانسان في أحيان كثيرة إليها مرغماً رغم آلامه الداخلية وفي حصار من عقيدته الدينية . ولم يتغير هذا الشكل إلاّ بميلاد ثقافة المواطنين ، التي حسبت حساباً للعقل وبعُدت عن الروحانيات ، وهو ما حرر الانسان جزئياً داخل مضامين الثقافة المولودة . وجعله يفرق على الأقل بين لحظات الألم ، ولحظات الفرح التي لم يعرفها من قبل . والتي كان لبسكال الفضل الأول في هذا التطور . واختفى عالم التفكير القديم المنحصر في أيام الطفولة والشرف والأصدقاء . ليتحول إلى تفكير الفرد في رقيه وترقية نفسه بتعلم اللغات وتطوير عمله والتفكير في رعاية صحته وجسده وبصفة عامة في العيش في رفاهية يحسها ويلمسها . لكن الانسان وسط هذا الخضم يقع في ورطة جديدة . . لأنه يصبح اسير هذه المتطلبات ، ويُضيع وقته لاستقبال ثقافة تفيده ، وتخلق له عالماً اجتماعياً مليئاً بالتسلية وباللعب وبرعاية الآخرين.



• ثقافة الجماهير

(3)

في طريق نشر المعارف وبث الثقافة بين الناس ، يقول الألماني جوزيف جيرز حول هذه النقطة « لا بدّ أن نصل إلى التعبيرات الصحيحة التي تلائم أمزجة الناس وتتوافق مع متطلباتهم الفكرية لا يجب أن نخفي شيئاً عنهم أو نبعده عن آذانهم ، أو نقدم لهم ما يشتت أفكارهم أو يشعرهم بأنهم تحت أي ضغط كائناً ما كان ، من الضرورة أن يبرز من بيننا من يتمسك بقول الصدق في إطار صورة الكشف عن الواقع ، ودون معوقات» . وهو ما أُفسره على المستوى الأخلاقي بأنه يجب على من يتصدون لخدمة الجماهير وترقية ثقافاتهم أن يكتبوا لأنفسهم وللعاملين معهم في هذا الحقل الشائك دستوراً اخلاقياً موارده الأساسية الرؤية الصادقة والبحث الدائم عن تطور الأفكار وعلاقات المجموعات والملايين ، والتزام صاف عنيد بالكلمة المقدسة الخالية من شوائب الكذب أو المداهنة . والذي يتصرف بحكمة لا يخاف العواصف التي تأتي بها كلماته وأفكاره ، لأن أية قضية فكرية ـ عن هذا الطريق ـ لا تصل إلى الشرف والأمانة التي يجب أن تتوفر في الكاتب والمربي والفنان والخالق الفني والمبدع . وكلهم يدفعون بالنور على أماكن تعشش فيها الظلمة .

في العصور القديمة كانت علوم اللاهوت هي النموذج المثالي للمجتمعات على المستوى النظري ، واليوم قفزت العلوم الطبيعية لتحتل مكانها ، وبينا كان مجال الأولى عالم الروحانيات ، نرى مجال الثانية التكنيك والصناعة . وبين العصرين القديم والمعاصر حقيقة ثابتة ، هي أن البحث عن ثقافة فكرية حتى

لجماعة قليلة من الناس لا بدّ أن ينبع من الموقف اللحظي لهذه الجماعة في اعتبار لكل ظروفهم وحياتهم والعناصر المؤثرة فيها بحساب للتقدم الآلي. ورسم أو اقتراح سياسة تنمية جماهيرية اليوم وسط انتشار الجريدة اليومية يختلف بكثير عنها قبل مائة وخمسين عاماً قبل انتشار الصحف ، لأن الموقف الديني والفلسفي والسياسي يختلف في الحالتين. فرغم انتشار المسيحية في انحاء كثيرة من العالم إلاّ أنه لا زال هناك كثيرون لا يعرفون شيئاً عن الفلسفة الاجتماعية الكاثوليكية ، تماماً كما لا يعرفون الكثير عن لب الاشتراكية كمذهب جديد ، والفروق غير واضحة بين آراء نيتشه القديمة وآراء كارل كراوست الفيلسوف المشتغل بنقد ثقافة الجماهير ، بما يقتضي مزيداً من البحث لأرضية الناس قبل الافتاء بشيء قد لا يعود إلى الوجهة الصحيحة في خطة الثقافة . وهو ما يطالب به « روبرت بارك » الأمريكي في مقدمة لكتاب « التجديدات وقصة الانسانية المشوقة » تأليف « هيلين ماكجيل يودجز » مطبوعات جامعة « شيكاغو » سنة 1940 حيث يقول في المقدمة « لقد اكتشف بعض الصحفيين الانجليز والأمريكيين في يورك الجديدة حوالي عام 1835 الحقائق التالية في عالم الثقافة عن طريق الصحافة الجديدة . إن الخبر الصحفي أبلغ من التعليق وأعرض تأثيراً لانتشار الثقافة بين الناس الذين يجيدون القراءة ، إذا افترضنا أن هناك من يجيدونها . وأن الانسان المتوسط في العادة يحب التسلية اكثر من التعليم الثقافي . وفي مجال البحث نجد رأياً للأمريكي « لويس ب . رايت » ويرجع الثقافة الأمريكية المعاصرة إلى تشابه في الشكل والايديولوجية مع العصر الإليزابيثي الانجليزي ، وما يحتاج ـ كما يذكر ـ لاعادة تقييم بحثي طويل مستفيض حتى عصر النهضة ليمكن وضع النقاط على الحروف في هذا التشابه .

إلاّ أن كل هذه الجهود وهذه العثرات في فروع التربية الثقافية للجماهير لا تطمس هذا التقدم الطفيف الذي طرأ على ميادين الثقافة بمختلف فروعها حيث زالت أخطار كثيرة تعرضت لها الثقافة في الماضي ، وحيث اصبح من الممكن حالياً أن نحكم إلى حد ما بالايجابية أو بالسلبية على شكل ثقافي ما . ويعود الفضل إلى

العلوم الحديثة في هذا التقدم. إن أي كتاب يصدر اليوم في القارة الأوربية أو حتى في بعض البلاد العربية المتقدمة في مجال طبع الكتاب والنشر يمكن أن تحتوي جلدته على مقدمة علمية مصغرة عن « فكرة الكتاب » ، وهو في رأيي اسلوب وشكل علمي أوصلنا إليه العلم وحده ، على اعتبار أن فكرة ترويج البضاعة الثقافية تستغل الأصول العلمية ، وحقائقها مادة لاستثارة القارىء والمشتري . وهو أسلوب أقل ما يقال عنه أنه لم يكن متبعاً من قبل أو أنه أسلوب جديد قضى على ما كان متبعاً .

• ثقافة الجماهير

(4)

إذا ما اتجه المرء إلى بضاعة حديثة في سوق ثقافة المجموعات والشعوب وضع يده على العطاء المعروف باسم « الثقافة الجماهيرية » . وهي اشعاعات أدبية وفنية تصدر في أغلب الأحيان عن مؤسسات أو تنظيمات حكومية تهتم بترقية جماهيرها وايصال بضاعة ثقافية ملائمة لها ومناسبة لعقليات شعبها ، خاصة الطبقات الدنيا منه ، في محاولة لتعويض النقص التعليمي أحياناً أو القصور الثقافي أو نقص الوعي أحياناً أخرى . ومنذ ثلاثين عاماً والثقافة الجماهيرية تحاول بالخصائص والأشكال المتعددة للوصول إلى هذه الغاية مستغلة مختلف البحوث الاجتماعية في هذا الميدان . إن الوصل الثقافي بين الجماهير وبين المعرفة اليوم هو أحد فروع العلم الهامة التي تبثها بيوت وقصور الثقافة أو مراكزها كل حسب تسميته .

وطبيعة عمل هذه المؤسسات ترتبط بالدرجة الأولى على الدراسة الميدانية للبيئة ، وعلى كشف طبيعة وأسرار الانسان ، وعلى ربط أكبر وقت من أوقاته فيما ينفع ، وعلى رفع مستوى فهم الناس الطيبين وتكوين قاعدة فكرية ثقافية بينهم . وهو ما يرمي بالنظريات الكبيرة بين أيدي الفلاحين والعمال والعاملين البسطاء تحت اسم ثقافة جماهيرية معاصرة ، ويربط المثقفين الجدد بتاريخ ثقافة المجاميع ومحاولاتها الأساسية منذ القدم . والرجوع إلى الأصل في كل ميادين العلوم- وخاصة علم الاجتماع - أمر لا بدّ منه ، لاسيما وأن هناك اتصال وثيق بين علم الاجتماع بمختلف فروعه وبين أبحاث الاتصال بالجماهير . ويتجلى هذا الاتصال فيما يسمى بالمضمون ، وتحليلات التأثير ، والطبقات الجماهيرية ، ووسائل

الاتصال الجماهيري ، وغير ذلك من المشاكل الأساسية للقضية . ولقد تعرض لهذا الاتصال في كتبهم ومقالاتهم ودراساتهم كثير من علماء التربية والاجتماع والصحفيون والفلاسفة وبعض الفنانين ، وتفرعت أبحاثهم إلى طريقين متناقضين . . الطريق الأول ، ويهاجم فيه الكتاب رجل الثقافة الجماهيرية المتخصص على اعتبار أن غالبية الجماهير من محتاجي هذه الثقافة لا زالوا بعيدين عما يقدمه لهم من ثقافة وفنون ونشاط مكتبات ، وأن هذه الجماهير لا زالت لم تعي بعد مكونات ومضمونات هذه الثقافة البكر ، أو بمعنى أصح هي لا تريد أن تعي هذا الشكل الجديد من الثقافة . والطريق الثاني ، وهو يحتوي وجهة النظر المقابلة ، ورد المتخصصين في الثقافة الجماهيرية التي تحمل دعواهم من أن القصور الفكري طويل المدى لدى بعض الشعوب المتخلفة والجماعات التي تعرضت لاستعمار طويل المدى يمنعها من الارتفاع بأنفسها إلى مقياس الثقافة المعاصرة ، حتى ولو كانت في إطار من البساطة والترويح . وهو ما جعل الدول الاشتراكية تستعين بفنانيها المسرحيين ونجوم أفلامها للاضطلاع بين الحين والحين بهذه الثقافة داخل أحيائها في عملية استجلاب لهم وشحذ همة للطبقات الشعبية وفي مراكزهم .

إن كل هَمٍّ متخصصي هذه الثقافة يكمن في خططهم الاجتماعية والثقافية للحصول على فائدة ونفع ثقافيين واقعيين ، وهم ليسوا بأنبياء تجد دعواتهم ورسالاتهم الصدى من أول وهلة ، وهم كذلك لا يبحثون في الميتافيزيقيا ليدهشوا الناس بما يأتون به .

• تسلية الجماهير

برامج التسلية التي تضعها الدولة لأفراد الشعب تقتضي حرصاً شديداً على التوجيه وتدقيقاً في مصنفات الآداب والفنون ، لأن الآراء في أية برامج متشعبة إن لم تكن متناقضة أحياناً . والحكمة القديمة ـ المسرح استاذ الشعوب ـ نجد نقيضاً لها في رأي بعض الفلاسفة ومن بينهم باسكال ، فيه يرددون أن المسرح أخطر أنواع التسلية . فهل هو حقيقة كذلك ؟ إن دعواهم قائمة على أن المسرح يقذف بأحاسيس جماهيره داخل بوتقة انفعالاته، وهو بذلك يستطيع ـ وفي سهولة يسيرة ـ أن يسيطر على مشاهده ، وأن يجعله يحس أنه واحد ممن يقفون على خشبة المسرح بلحمه وشحمه وطلعته ولباسه .

والخطر كل الخطر حينئذٍ على الشعب من درامات عالية المقام ، شخصياتها من الملوك والنبلاء والأمراء مما لا تصلح لعصر تمتد فيه الاشتراكية إلى أغلب بقاع الأرض لتحد من ظلم الاقطاع والرأسمالية البغيضة من ناحية ثم لتأخذ بيد الكادحين ، رافعة من مستوياتهم ومنشطة من تفكيرهم من ناحية اخرى . إن أي تسلية جادة تدخل الكلمة في تركيبها يمكن لها أن تكون خطيرة حين توجّه وحين ترشد ، لأن العبارة التي تطلقها يمكن لها أن تولد الصدى ، الذي يظل بين الانسان ونفسه ، مسبباً له التفكير والقلق وحب الاستطلاع والرغبة في تفسير الأشياء حتى يهدأ البال . وفي ظني أن المنادين باعتبار المسرح أخطر أنواع التسلية قد حالفهم الصواب في رأيهم .

في المقدمة أو البرولوج الذي ضمنه جوته استهلال درامته «فاوست» نجد

أصداء لفكرة التسلية ومدى خطورتها ، بل أن جوته يتجاوز الفكرة إلى حد وصوله إلى سؤال محدد يقول : إلى أي مدى يمكن أن نسير بخط التسلية في المسرح وفي الدراما ؟ وإلى أي حد يمكن قبول التنازلات فيهما ؟ وهل الفنان مطالب بأن ينزل إلى جماهيره فكرياً وفنياً ؟ أم المطلوب هو تصعيده لجماهيره ، مهما اختلفت أنواعها ومشاربها ، إلى مستوى القياس الفني الصحيح ؟ وهي أسئلة توصلنا إلى ما يناقشه المسرحيون في كل مكان ، منذ قرن مضى ولم يملّوا من مناقشته حتى يومنا هذا . ولم يجدوا له جواباً بعد.

المقدمة في فاوست بين شخصين اثنين . . أحد مديري المسارح ـ وأظنه جوته نفسه الذي سبق أن عمل مديراً للمسرح . والشخصية الثانية أحد الشعراء ممن يحملون راية الفكر المتنور الحر . والقضية الأزلية في المسرح هي موضوع لنقاش مسرح الفكر أم مسرح المادة أو الشباك كما يقولون عصرياً . وبينما يقف المدير رافعاً راية فكره المسكين الذي يضع المال محطة وصوله بأي وسيلة لابتزازه من جيوب الناس ، حتى على طريقة شيكاغو ، مدعياً وصول الفن إلى الناس أيضاً ، مع وصول أموال الناس إلى جيبه الخاص ، يرفع الشاعر الرأي بالمعارضة والتنديد بالفكر المزيف . ومع أنني شخصياً أرفض مسرح المدير وأقف إلى جانب مسرح الشاعر ، إلاّ أنه بالتحليل الدقيق لمقدمة فاوست ، أجد في ادعاءات مسرح المادة حقائق علمية . إن فكرته ترتكز على أنه بالمجاميع الهائلة من الجماهير يمكن التأثير على المجموعات الأخرى . . هذه حقيقة علمية ونظرة واقعية . . وعلى هذا يصح جانب واحد من جوانب مسرح المادة . وفي تتبع المناقشة يرى الناظر ويكتشف غطرسة الجانب المادي التي بقيت ـ وللأسف ـ حتى عصرنا هذا . متضمنة الاستهزاء بالآراء المسرحية الجديدة وفكر التعليم من خلال المسرح والتأثير بالانفعال التمثيلي الصادق ، وصوت الممثل المعبر الذي يصل مباشرة إلى القلب ، ومدعية استغلال أية وسيلة لتحقيق الهدف . . وهنا يختلف الرأيان ، بل وينفصلان عن بعضهما إلى الأبد . واستغلال المدير يكمن في اعتباره الجماهير تصل

إلى المسرح مساء في حالة ضيق نفسي بعد يوم عناء في العمل ، بل وفي حالة فكرية مستهلكة يمكن معها له ولفكر مسرحه المادي أن يقدم لهم أي شيء ، سينعم باستحساناتهم . .

ومشهد المقدمة لا يحوي من الفكر أكثر مما ناقشته داخل هذه اللحظة القصيرة ، وبعد إعادة قراءتي له من الأصل الدرامي . وموقف كاتبه جوته يتضح في النهاية ، إلى الموقف الايجابي المبشر بمسرح الشاعر . . ألا يكون ذلك تحيزاً من الشاعر جوته؟ على أن الموقف ـ حتى وإن اعترف بكل مبررات مسرح المادة ـ إلاّ أنه لا يغفر للمسرح المادي أفكاره التي مهدت لانتشار المسارح الخاصة التي تضحك على ذقون السذج لنشل أموالهم دون مقابل يعطونه . . اللهم إلا الضحكة الساذجة والنكتة الفجة ، والموقف المفتعل ، والحركة المبتذلة ، وكلها أمور لا تفيد الفكر أو المشاهد المسرحي . وهي قضية ليست من السهولة بمكان . . إذا عرفنا أنها شغلت فكر جوته طوال حياته واضعة في نقطة الارتكاز قضية برامج التسلية عند الجماهير .



• مُقَدّمَة في مَسْرَح الجَمَاهير

لا تكاد تخلو مجلة أو جريدة في العالم من ركن تخصصه للمسرح وأخباره ، وحتى الدول الناشئة التي ليس بها نشاط فني ، فإنها خدمة لقرائها من جهة ، وترويجاً لجرائدها من جهة أخرى تنشر أخباراً مسرحية عن مسارح دول أخرى ، عسى أن يقوم عندها في يوم من الأيام هذا العملاق الثقافي المسمى (المسرح) . بينما نجد دولاً أخرى لديها المسرح ، لكنه يعيش على غير وفاق معها ، فتحاول . . بل وتعمل جاهدة ـ خفاء أو علانية ـ على كسر شوكته ، أو اضعاف مساره ، أو تخفيض ما تقدمه له من معاونة مادية ، فإذا لم تفلح هذه الخطوات ، فإنها تسلط عليه الرقيب الذي لا راد لقضائه !

ونحن ، كأول جماهيرية في هذا العالم الواسع ، نتطلع بطبيعة الحال ـ مثلنا مثل باقي الدول ـ إلى مسرح متقدم . لا يعني هذا طمس التاريخ الفني للبلاد ، فلا زالت جماهيرنا المحلية والعربية حافظة لجهود البكوش ومن قبله أحمد عبد الهادي في عشرينات هذا القرن وغيرهم من كتاب مناضلين بالكلمة الحرة المبنية على فكر الجهاد والشيم العربية الأصيلة ، كما تعرف هذه الجماهير تماماً المسرحيات الوطنية التي حاولت الفرق المسرحية الأهلية المتعددة في طول البلاد وعرضها الوصول بها إلى جماهير كانت تعاني حقيقة من ضغط المستعمر الايطالي ومن بعده البريطاني والأمريكي . لكن ذلك لا يعني مرة أخرى أن مسرحيات العشرينات تصلح لفترة اليوم . وهو ما يجعلنا مرة أخرى نتجه وجهة جديدة ، محتوم عليها أن تصلح لروح العصر ، ومتماشية مع أفكار الجماهير وحامية لمنجزات هذه الجماهير ، ورافعة كلمة وعبارة النقد البناء الهادىء إلى الطريق السوي في وجه الجماهير ، في صراحة وبلا

رياء أو نفاق لمشاعرها . وباختصار ، إقامة التحام مشترك بين المسرح وبين جماهير الفاتح العظيم .

لكن أي مسرح جماهيري هذا الذي نفكر فيه ؟ ما هي سماته ؟ طبيعته ؟ نتائجه ؟ من هم الذين يتصدون له ؟ هذه أسئلة لا بد من فحصها إذا أردنا حقيقة التعرض لمؤسسة فكرية كالمسرح من وجهة نظر تحمل العلم وتضعها منطلقاً للمناقشة أو البحث عن هذا المسرح المجهول، وهو مجهول لأنه ليست هناك متعارفات حتى اليوم عن ماهية (الجماهيرية) في المسرح. على مساحة العالم تدعي كل دولة ، بل وكل فرقة مسرحية مهما كان مستواها أنها تتمتع بمسرح جماهيري . ولا أظن أن ما يحدث نظرة تقارب العلم أو احكامه ، بقدر ما تبعث على البلبلة وعدم تحديد الأمور. فيختلط الحابل بالنابل والغث بالسمين والصالح بالطالح . وتبقى كلمة (الجماهيرية في المسرح) غير مصدقة أو مقنعة. وأية جماهيرية هذه التي نراها؟

ظلت جماهير عربية في مصر (مسرح نجيب الريحاني) وفي لبنان (مسرح شوشو) في البعيد تلهث حول المسرح . واليوم نسمع عن فرق مسرحية في أجزاء كثيرة من الوطن العربي لا تستند إلا إلى أن مسرحها مسرح « جماهيري » بحكم الآلاف التي تحضر عروضها الكوميدية يومياً . نحن ندين هذه الجماهيرية القائمة على رصيد شباك التذاكر ، والتي لا تكسب الجماهير منها أي شيء . فالكاسب الوحيد هو صاحب الفرقة الممثل الكوميدي الذي نزل بفنه إلى مستوى أدنى مستعملاً الضرب والشتائم والحركات البهلوانية ممزوجة بالغناء والرقص أحياناً لسهولة تمرير (الجماهيرية) على الناس . وما هي في الحقيقة إلا إعادات لمشاهد مضحكي السيرك في فترة الترفيه عن جماهيره ليستريح مما يصاحبه من توتر لمشاهد الحيوانات والسير على السلك وأخطارها .

هذه الجماهير التي تهرع إلى المهندس والهنيدي ومسرح شوشو ، لا أعتقد أننا يمكن أن نستند إلى آرائهم أو جماهيريتهم واعتبارهم نتيجة معقولة طبيعية . لماذا ؟

أولاً . . لاختلاف تصنيفاتهم . فأغلبهـم ليس من المواطنـين ، بل من الضيوف العرب الهاربين من قيظ الحر والراغبين في ترفيه رخيص ليس إلا . ورخيص بحكم نسبة الأمية في بلادهم كما تقول احصاءات الأمـم المتحـدة ، وهـم على حق في اختيارهم السهل المضحك ، لأنه يناسـب عقلياتهـم ودرجـات تعليمهـم الأولية والبدائية . وعلى هذا فإن جماهيرية هذه الأنواع من المسارح تصبح غير جماهيرية ، لاعتمادها وبالدرجة الأولى على عرب وأجانب . فكيف يمكن والحالـة هذه قياس جماهير مصر أو لبنان أو غيرهما ونسب مسرحها إليها ؟ وهي حقيقة لا تحضر ولا تقدر من ناحية ثمن التذكرة للدخول على حضـور هذا المسرح (الجماهـيري) الـذي تتجاوز فيه التذكرة أربعة جنيهات للشخص الواحد .

ثانياً ، لاضطراب العقول واختلاطها ، هذه العقول المتباينة الثقافة والمزاج بعد تناقض التعليم بينها . وهو ما يجعلها تضحك بملء أفواهها على كل ما تراه ـ وعادة ما يكون سهلاً لدغدغة أحاسيس الجماهـير ـ وهـو ما لا نقبلـه في الحـكم بجماهيرية مسرح هذه أنواعه .

كما أننا لا يمكننا اطلاق « جماهيرية المسرح » على هذه الأنواع القليلـة من مسارح التجريب (كمسرح الجيب ، القهوة ، الشـارع ، الميدان) . ذلك لأن جماهير مسارح الجيب جماهير خاصة ، تمثل طبقة المفكرين أو الطبقة المتعلمة تعلماً عالياً بحكم المسرحيات التي تعرضها هذه المسارح ، وهي التي تجبر الرجل العادي بل والمتوسط التعليم على الابتعاد عن هذه النوعيات من المسـارح التي تعـرض اللامعقول والتجريبي والسيريالي الجديد والوجودي وهو ما لا يمكن تعميم جماهيرية على مسارح الجيب ، لأن الرواد في كل ليلة لا يتعدون مائة مشاهد . حقيقة إنهم يملأون هذه المسارح ذات القاعات الصغـيرة ، لكنهـم يظلـون بعيداً بعيداً عن حقيقة لفظ (الجماهير) الواقعية تعداداً وفكراً وتعلماً . ونحن لا ندين فكر الطبقة المتعلمة المقبلة على هذه المسارح بقدر ما نبحث في مدى اشتراكهم في « جماهيرية المسرح» من عدمه . فإذا ما بحثت الجماهيرية المسرحية في مسارح تجريبية لا زالت لم

نستقر على شكل جماهيري ثابت ـ وإن قدمت كل محاولاتها بين الجماهير ، في الشارع أو القهوة أو الميدان ـ فإننا مرة أخرى لا نستطيع الحكم على جذور هذه الجماهيرية ، طالما ليست بين أيدينا احصاءات أو نتائج استفتاءات عن هذه المسارح التي اتخذت الشارع مسرحاً لها . والظاهر أن الباحثين والمنظرين المسرحيين لم يهتموا بهذا النوع من المسارح ، رغم ما فيه من شكل شعبي يعود إلى جذور تاريخية تمتد إلى المسرح الروماني في فترته المتأخرة عند رجال الدين .

وحتى إذا أخذنا نموذجاً من المسارح داخل القطر الواحد ، فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن المسرح الوطني أو القومي يمكن له من خلال برنامجه المسرحي أن يكون مسرحاً جماهيرياً . لماذا يا ترى ؟ من المعروف أن أي مسرح وطني أو قومي في بلاده هو هذا المسرح الجيد الذي يمثل أعلى مستوى في الفكر والتمثيل . وهو المسرح الذي يمثل بلاده عادة في الخارج كأحد النماذج الراقية في ابداع الآداب والفنون . وعلى هذا نرى المسرح مضطراً أمام رسالته ومهماته هذه ـ وله الحق في ذلك ـ أن يقدم مسرحيات جيدة تحمل الفكر والدراما المرتفعة . وهو ما أراه مرة أخيرة لا يفي بمضمون كلمة الجماهيرية ، على اعتبار ضعف غالبية جماهير الوطن العربي لغة وتعليماً وثقافة . وهذه الغالبية هي هي نفسها جماهير المسرح العربي أينما كان . وعلى ذلك قل أن تنجح خطة مسرح قومي ملتزم بالفكر الجيد ، قل أن تنجح على مستوى الجماهير أو حصيلة شباك التذاكر .

إذن ما هو الطريق إلى مسرح الجماهير ؟ . .

رغم اعترافنا بأن جميع الوسائل الإنسانية في هذا العالم ـ وخاصة في القرن العشرين ـ متداخلة متماسكة مترابطة بحكم التقنية والطيران والإذاعات وكلها تُقرّب وفي اللحظة والتو من أفراد العالم مهما بعدت الشقة بينهم .

ومع تقديرنا لجهود التوحيد والتنسيق التي تقوم بين الأمم وبصنعها خدمة لبني الإنسان واقتصاده وثقافته وتعليمه ومجتمعه .

ومع فهمنا لدور الثقافة العريض الواسع المعني باعتبارها رباطاً قوياً بين الشعوب العربية وحتى العالمية . حتى وإن اشتد هذا الرباط أحياناً وضعف أحياناً أخرى نتيجة عوامل واتصالات سياسية أو اقتصادية تتغير وتتبدل بين الحين والحين .

فإن جماهيرية المسرح لا يمكن لها أن تتشابه في جميع الأقطار . . . بمعنى أن طبيعة المسرح تختلف في جذورها باختلاف التربة . كما تختلف طبيعة شخصياتها باختلاف العادات والمشارب والتقاليد ، وحتى عند الأقطار العربية التي تتحدث لغة واحدة . كما أن الظروف السياسية والظروف الاقتصادية باختلافها في قطر عن آخر كفيلة بتغير المسرح في هذه وتلك. ومما لا شك فيه أن نظام القطر أو الدولة السياسي ، له تأثير هو الآخر على حياة المسرح في بلاده ، إن كانت هذه الحياة قد بدأت بعد. وكذلك فإن للتربية الديمقراطية شأن كبير في ازدهار المسرح ودفعه إلى الأمام، على اعتبار أن الديمقراطية في جوهرها إنما هي تُعنى بالإنسان ، وتهتم بدلالاتها التي تساوي بين جميع المواطنين في الواجبات والحقوق وسلامة المجتمع وصيانة كرامة الفرد ، وفي استناد إلى إرادات الجماهير ، ورعاية لمصالحها العامة والخاصة ، حتى لتصبح الديمقراطية بشكلها هذا اسلوباً في الحياة يتخذ من المعاونة والمشاركة في كل شؤون الحياة أهدافاً ومحتويات وتصرفات وتنظيمات تحمل الطابع الديمقراطي الحر. وما أحوج مسارحنا إلى هذه الحرية لتصبح تعبيراً حقيقياً للديمقراطية :

« لقد تطور مفهوم الديمقراطية وتطبيقها في العصر الحديث ، فلم يعد مقتصراً على السياسة وتنظيمها . بل شمل الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . واستجابة لازدياد وعي الجماهير وحركات الشعوب لنيل حرياتها واستقلالها ، والإصرار على المطالبة بحقوقها وتحسين مستويات حياتها ومساهمتها في تنظيم شؤونها . فاقترنت الحرية بمستوى المعيشة ونوعية الحياة . واقترن التنظيم للنشاط الاقتصادي بالعدالة الاجتماعية . وأصبحت الديمقراطية بهذا المفهوم مطمع شعوب العالم الثالث بصفة خاصة ، والمحرك الأساسي في مطالبتها بالإسراع في

التغيير الشامل »[1] .

لتكن جماهيريتنا مضرب أمثال في التطبيق . . كيف يمكن العثور على بناء مسرح لجماهيرها الجديدة ؟ إن القضية صعبة ، ولا تحتمل جواباً سريعاً على السؤال . إن لنا طبيعة خاصة في نظام الجماهيرية السياسي . هنا السلطة والثروة والسلاح في يد الشعب . والبيت لساكنه . والأرض لمن يفلحها . وقاموس طويل جديد على بني الإنسان ـ وعلى الإنسان العربي بصفة خاصة ـ . ومعنى هذا أن التأليف المسرحي أو الكتابة لجماهير المسرح سوف تختلف بالتأكيد عن الكتابة المسرحية في أقطار عربية أخرى ، إذا ما حصرنا التشبيه داخل نطاق المجتمع العربي وأقطاره . إن المسرح عاكس لمجتمعه . هذه مقولة قديمة ، وستظل هكذا مهمة المسرح ، مهما أدخل برخت عليها ملحميته وسارتر وجوديته ويونيسكو عبثيته . فالجميع يحاول أن يغير في الشكل بغية التبديل أو التطوير. لكن وظيفة المسرح تظل مع ذلك ثابتة غير متغيرة . إنها تعكس ناسها . . أحوالهم وظروفهم وعلاقاتهم ومشاكلهم وأحزانهم وحرمانهم من الحقوق . . كالديمقراطية مثلاً . . على هذا فالمسرح الصادق تجاه الواقع الذي يولد فيه هو مسرح جماهيري ، على اعتبار ارتباطه بمشاكل الجماهير وقضايا الناس سواء مع الحاكم أو في مواجهته ، بصرف النظر عن موقف هذه المشاكل والقضايا من السلطات الكثيرة في أقطار أخرى كالتشريعية والتنفيذية وغيرهما . إن جماهيرية المسرح العربي الليبي لن تعلو إلى السطح إلا إذا ناقش كتاب المسرح مشاكل الناس هنا ، وإذا ما حوت المشاهد والفصول قضايا عمالية بحكم انتقال طبقة عريضة من البادية إلى المصانع ، وميلاد قضايا ومشاكل جديدة أحاطت بهم ، ولم تكن في القديم محل تعامل معهم . إن المرأة الليبية قد خرجت من إطارها القديم متجهة إلى الحرب والمعركة والمستشفى والبحث العلمي والجامعة والمدرسة ، وهذه الحياة الجديدة المحوطة باسلاميتها تقدم لها إيقاعاً جديداً

(1) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .
لجنة وضع استراتيجية لتطوير التربية في البلاد العربية . مشروع التقرير النهائي ، نوفمبر1976 م . صفحة455 .

في تصرفاتها ، تقدمه أو المفروض أن تقدمه المسارح لجماهيرها ، لتصبح مسارح جماهيرية حقيقية . من هنا نعثر على خواء في التأليف المسرحي المعاصر ، حتى وإن كتبت مسرحيات كثيرة بعيدة عن أرض واقعنا المحلي . لا بد من البدء من جديد ، حتى وإن أغلقنا مسارحنا جميعها لعام واحد ننهج فيه إلى إعادة التنظيم ، وربط الكاتب بالمسرح ، والمسرح بالناس ومن هنا نقول أيضاً أن تجربتنا بشكلها هذا تحتم أن تكون فريدة الشكل والمضمون .

إن النظام السياسي بين ملكي وجمهوري وجماهيرية واحدة في القطاع العربي يفصل بالتأكيد بين المنطلقات السياسية أو حتى الاقتصادية بين الأقطار العربية وبعضها البعض ، ومع ذلك . فلا يضير الجماهيرية أن تعرض مسرحية بطلها ملك . . لكن قد يضير السعودية مثلاً أن تعرض درامة بطلها يدعو إلى سلطة الشعب أو الغاء النظام الملكي . هنا نقول أيضاً أنه ـ نتيجة لما تقدم من مثال واحد ـ لا يمكن توحيد النصوص المسرحية ، أو حتى الدعوة إلى التقارب فيها . فما بالك لو تطرقت المسرحية إلى الحرية أو إلى الاعتقال أو الضغط السياسي أو البوليس السياسي أو غير ذلك من أجهزة التعذيب واللا إنسانية ؟ كما هو نفس الحال من وجهة النظر الأخرى ، خاصة عند المزيفين من الكتاب الذين يعادون الحريات وهم يدعون لها ظاهراً ، ويكبتون الحريات وهم يتغنون بها أطول فترة ممكنة . هذه هي جماهيرية الفكر في المسرح . والتي لا مناص من الاعتراف بصعوبة تحقيقها على المستوى العربي ، وكأنها الوحدة العظيمة التي يهرب منها الكثير من الرؤساء العرب ، رغم دعوتهم الدائمة لها كلاماً وزيفاً من حولنا .

من جماهيرية المسرح أن ينزل إلى مستوى جماهيره . وقديماً تضاربت الآراء كثيراً حول مشكلة باهتة ، هي . . هل ينزل المسرح إلى الجماهير ؟ أم يرفع الجماهير إلى مستواه ؟ . البيضة خرجت من الكتكوت ؟ أم أن الكتكوت هو الذي خرج من البيضة ؟ . مشاكل جدلية لا تفيد المسرح في قليل أو كثير ، إذا ما استمرت المناقشات والمجادلات والسجال دون نتيجة جادة تذكر . وحينما نقول بنزول

المسرح لجماهيره ، فإن ذلك لاكتساب شعبية هذه الجماهير، والحصول على ثقتها فيه . وهذا النزول الذي يطيب لي تسميته التفاعل والانصهار مع الجماهير . المسرح يتفاعل مع قواعد وقوانين العمل الجديدة . ينصهر في المجموعات الشعبية بمقدّراتها وسلطاتها ليخرج من انصهاره معهم بحياتهم كاملة شريحة غير منقوصة ، يعرضها في صدق على خشبته بكل ملامحها وعلاقاتها الطبيعية . إذن لا نزول إلى الجماهير حسب التعبير القديم الممجوج ، من ناحية ، ولأن الجماهير في الجماهيرية مثلاً أصبحت ترجو الصعود إليها . لكن ما معنى الانصهار والتفاعل مع الجماهير ، ليصبح المسرح جماهيرياً ؟ . إن العالم يتقدم يوماً بعد يوم ، وفي كل مختلف المجالات صناعية وفكرية وتقنية وفلسفية ونظرية أيضاً . وما معناه أن الجماهير التي تقرأ الكتب والمجلات ، وتسمع الإذاعتين حيث تربطها بالعالم في اللحظة والتو ، هذه الجماهير إنما تكتسب ذوقاً ومعرفة وسلوك مجتمعات وتصرفات شخصيات في العالم ، كما تتعرف هذه الجماهير على أحدث وسائل العمارة الحديثة والمباني الرائعة الشاهقة وفنون وعلوم تخطيط المدن والحدائق والمجتمعات . وهو ما لا يستطيع المسرح اليوم ـ وخاصة بعد ميلاد فن الخيالة (السينما) في السنوات الأخيرة من القرن الماضي ـ أن يخفيه أو لا ينتبه إليه بحكم حقوق هذه الجماهير عليه ، إذا ما كان حقيقة يعكس المجتمع . إنني أعني التقنية الحديثة . . حتى يتلاحم المسرح وينصهر في جماهيره المعاصرة لا يمكن له بأية حال من الأحوال أن يتخذ من الجمود محطة أخيرة له . إن المسارح في كل الأقطار العربية دون استثناء خشبات مسرحية ضعيفة عاجزة بعيدة عن وسائل التقنية وعظائم الخدع المسرحية ، التي يضطر المسرح الأوروبي إلى أن يلهث وراءها ليضارب أو ليبز عالم الخيالة الجديد الذي يتهدد المسرح وحياته القديمة ، خاصة بعد ثلاثينات هذا القرن وما أوجدته الولايات المتحدة من ألاعيب لونية وصبيانية في عالم الشريط بغية الاستحواذ على فكر وعقل المشاهد ليس إلا ، بعد أن تسلبه ماله ودولار أكثر مناطق الشرق الأوسط والأدنى بشرائطها المبهرة الغريبة (البانوراما والسيكلوراما) .

إن مسارح أقطارنا العربية (ومسارحنا المحلية من بينها) ارتفاعات حجرية

بعيدة عن التقنية بمئات الآلاف من كيلومترات التقدم والمدنية . وإن التقصير في الارتقاء بهذه التقنية تقصير في حق الجماهير . . سواء كان هذا التقصير سببه المسرح أو المسؤول . وهو تقصير خطير ، لأنه يصرف الجماهير عن المسرح . صحيح أن القوة تكمن بالدرجة الأولى في المضمون الدرامي الذي تحمله الدراما . لكن العصرية تقول بأن التقنية هي الأخرى تحتل المركز الأول في جماهيرية وحياة مسرح اليوم . . ذلك لأن الشكل يلعب دوراً كبيراً في (الرؤيا) اليوم ، إضافة إلى أن العلوم الحديثة وتقنية الوسائل بمستطيعة عبر العاكس وآلات أخرى أن تقدم الإبهار إلى جانب المضمون وليصبح في خدمته وفي التزام فكري تام .

ومن وجهة نظر أخرى . . لماذا تذهب الجماهير إلى المسرح ؟ المسرح مؤسسة فكرية ما في ذلك شك . . إذن هي تذهب للثقافة . كما أن المسرح مكان للترفيه والتسلية من خلال آداب خفيفة . وإذن فهو أيضاً مكان للترفيه والتسلية والضحك . وسواء جمع المسرح بين الثقافة والفكر ، أو بين الكوميديا الخفيفة والضحك ، فإن التقنية الحديثة ـ بصرف النظر حتى عن قوة أو عظمة المضمون أو تاريخيته أو وثائقيته ـ تساعد المسرح على الظهور في وضعية مركز العصر الثقافي أو الترفيهي الذي يقدم لجماهيره أعظم غرائب التقنية والخدع الضوئية ، وما لم تسمع عنه هذه الجماهير . . من أجل استثارتهم والحصول على استحساناتهم ، وترددهم الدائم على المسرح .

ومن جماهيرية المسرح ثالثاً ، أن ينطلق المسرح ولا يظل في مكانه الثابت أبداً أو على الدوام . وهي نظرية أوجدتها الدول الاشتراكية بعد الحرب العالمية الثانية وثبت صحتها بعد الاقبال الشديد عبر الالتحام المسرحي الذي أوجده المسرح بينه وبين جماهير الاحياء ، والاحياء الصغيرة جداً في أحيان كثيرة .

وللدخول إلى لفظ وتعبير « جماهيرية المسرح » أو « مسرح الجماهير » ، لجأت الفرق المسرحية في كل البلاد الاشتراكية إلى زيارة المصانع أو بيوت الثقافة في الأحياء أو المدارس أو الجامعات ، وبمعنى أصح إلى أماكن تجمعات الجماهير ، بغية

الالتقاء معها داخل قنواتها العملية والعلمية والفكرية والثقافية ، ودون أن تتحمل جماهير هذه الأماكن مشقة الانتقال إلى المسارح في أماكنها . ليس معنى ذلك أن الجماهير في هذه المؤسسات لا تذهب إلى مقر المسارح . ولكن خطة المسارح تضع في اعتبارها كل شهر على الأقل للقيام بزيارتين تمثلان عرضين أو أكثر داخل الأحياء ووسط مراكزها الثقافية . إن المضمون في هذا الانتقال إلى المصنع أو إلى الحي أو إلى المدرسة إنما يكمن في تبادل زيارات بين المسرح وبين الجماهير . الجماهير عادة ما تذهب إلى المسرح ، ولا يمنع أبداً أن ينتقل المسرح بممثليه وعماله وتقنياته إلى الجماهير . ولقد ثبت ارتفاع نسبة الجماهير لدى المسارح التي زارتها في أماكنها ، حتى ولو كانت هذه الجماهير قد شاهدت نفس المسرحيات قبلاً على خشبات المسارح ذاتها .

ورابعاً ، فإن ربط الجماهير بالمسرح من خلال جودة العروض المسرحية ، من الأمور الجادة لخلق مسرح جماهيري بكل معنى كلمة الجماهيرية . وتسعى الدول الأوروبية الذكية إلى خلق نظام (الكارنيه) . . ارتباطاً منها او بمسارحها بالجماهير ، وسعياً إلى الاستحواذ على أكبر عدد من الجماهير ، لتصبح هذه الجماهير فيما بعد استمراراً لجماهير اخرى ، وصنارة صيد لجماهير تتجه بكل قواها إلى الفكر والثقافة . اضافة إلى نظام الاشتراك لكل مسرحيات الموسم في مسرح ما ، فان بعض الدول الاشتراكية تلجأ عبر المصانع والوزارات والمكاتب والمدارس والجامعات وادارات الجيش إلى ايجاد (صديق مسرحي) من العمال او الطلبة او الموظفين او الجنود ، ليمارس توزيع بعض تذاكر الدخول او بيع الاشتراك عن كل مسرحيات احد المسارح . ولما كان نشر الثقافة امرا مشروعاً تحترمه الدول الجادة في تثقيف شعوبها ، فان وزير الثقافة او التعليم يقدم كل عام وفي احتفال رسمي الجوائز الادبية والمادية لاصدقاء المسرح ، جزاء على خدماتهم الثقافية والجماهيرية .

وقد كان أولى بمسارحنا العربية الخاوية من جماهيرها ، إلا في النادر من المسرحيات أو أيام العطلة والإجازات الرسمية ، أن تتبع نظاماً جاداً كهذا النظام ،

الذي أثبت جماهيرية المسرح حقيقة . ومع ذلك فإن تجربتنا المسرحية تكشف لنا عن استعمال الأوروبيين لها ، حتى وإن كان مسرحهم يمتلىء بالمشاهدين . لكن ذلك تقطعه المسارح على نفسها كمزيد من الارتباط بالجماهير ، وحتى تطغى شعبيتها على شعبية مسارح أخرى مجاورة ، لتفوز بأكبر عدد من الجماهير المشاهدة .

وخامساً ، فإن الحرية في المسرح هي أحد عناصر جماهيريته ما في ذلك شك . الحرية في أن يكتب الكاتب ما يحس به . وفي اعتقادي أن وجود الرقيب أو عدمه لا يغير في قليل أو كثير لاثبات الحرية من عدمها . معنى هذا أن حرية الكاتب أمر مطلوب ، وحرية تعبيره بالنقد البنّاء أمر مطلوب وعلى قدم المساواة مع حرية تعبيره عن المنجزات والمكاسب للجماهير . حريته تكمن في النقد والإعلان . إن الجماهير التي تتسلم أية انجازات ثورية أو اجتماعية أو سياسية لا تستطيع أن تقوم بها أو صيانتها كما صانها مبدعوها أو حسبما تخيلوها . وعلى ذلك فمن الضروري أن تحدث بعض السلبيات ، وهو ما نراه من حق الكاتب نقده حفاظاً على المنجزات ووقفاً لاستمرار السلبيات وانتشارها بين جماهير أخرى . كما من حق الكاتب أيضاً أن يشير إلى الانجازات الثورية التي غيّرت من مستوى الشعب والجماهير ، سواء في السلطة والديمقراطية أو في حمله وحصوله على السلاح ، أو الاشتراك في أرباح عمله . إن التحدث عن منجزات حقيقية كالأرض وتحريرها وغير ذلك من الحقائق لا نعتبره دعاية أو نفاقاً للثورة لأنه حدث واقع فعلاً . وكم من دول كثيرة رفع مسرحها شعار الاعلام الكاذب وألغى ثقافته بنفسه فاندفع إلى الحضيض . إن الحرية في مسرحنا بالجماهيرية تتيح له رفع قضايا عامة وكثيرة إلى مستوى التمثيل على خشبة المسرح ، وكلها تمس الجماهير ، التي أصبحت السلطة العليا في الجماهيرية .

إن مسرح الجماهير لا يستند إلى دخل الشباك . قبل أن يكون سنده الفكري والروحي كتاب دراميون صادقون ، وممثلون يحترمون الحرية ويبذلون الطاقة للمسرح في صدق ، بل والتصدي لكل ما هو معرقل لهذا الدور الثقافي الذي لا

يمكن تعطيله ، وإلا أصاب الثقافة عدوى الأنانية والتأله وإيذاء الأفراد وحرياتهم .

إنه مسرح يتبع الجماهير ذات الخاصية المتميزة في كل قطر عن آخر . خاصية تحمل في داخلها مشاكل الشعب والجماهير ، وأحلامه وتطلعاته ، وتحافظ على منجزاته وتنقد سلبياته ، وتحمل شعار الحرية في يقظة وحب وتطلع إلى الأمام .

ومن الطبيعي - وفي النهاية - أن تمتلىء صالة هذا النوع من المسارح بآلاف الجماهير التي تحضر لترى أنفسها ومشاكلها ومتاعبها أمامها وجهاً لوجه ، دون خوف من ملك ، أو رعب من سيف حاكم . لأن من حق الجماهير على المستوى النفسي أيضاً أن تجد وسيلة لتفريغ شحناتها التي تعلق بقلوبها - نتيجة دورة الحياة الطبيعية - بين الحين والحين .

إن تطلعنا في الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية إلى مسرح جماهيري يحدوه الأمل ، خاصة وأن ظروف الجماهير التي يجب أن تتصدى لقيام مسرحها ، أحسن وأضمن من ظروف جماهير عربية أخرى . وهي ظروف بتحليلها وإعدادها لمسرح جاد جماهيري يمكن استغلال نتائجها لصالح الإنسان العربي في كل مكان . .

• ألف بَاء الدّرامَا

في الفصل الثالث من الكتاب الأخضر (الركن الاجتماعي للنظرية العالمية الثالثة) ، وقفت أمعن النظر أمام فقرة تذكر: «إن الناس العاجزين عن ممارسة أدوار البطولة في الحياة ، والذين يجهلون أحداث التاريخ . . والقاصرين عن تصور المستقبل وغير الجادين في حياتهم هم الهامشيون الذين يملأون مقاعد المسارح والعروض ليتفرجوا على أحداث الحياة » .

ثم قادني هذا التفكير في المسرح العربي الليبي ، وهذه المحاولات تلو المحاولات التي سعت بين الحين والحين لتقديم مسرح جماهيري ، بمعنى كلمة الجماهيرية . ولست هنا في مجال التعرض أو الحكم على هذه المحاولات ، بقدر ما حركتني هذه الأفكار وتلك إلى أول الطريق . . طريق تحقيق (جماهيرية المسرح) .

الجماهيرية في المسرح أمر صعب لا جدال في ذلك . ولما كان الكتاب الأخضر في ركنه الاجتماعي قد طرح الكثير من الجديد ، فكان لا بدّ والحالة هذه أن تنشأ فروق كثيرة ، وأن تظهر أحداث هذه الفروقات في صورتين بعيدتين عن بعضهما تمام البعد ليس في الأولى ما يشبه الثانية ، بل تتناقض معها في الحقيقة .

كيف نرى ذلك في مجال المسرح أو الدراما ؟ منذ قديم القديم ، تعودت الجماهير أن تأخذ مكانها في صالة الجمهور أو ما أطلق عليه ذلك قديماً . كما قام بالتمثيل عدد محدود من الممثلين بدءاً بالممثل الواحد ، ثم زيد إلى إثنين ثم إلى

ثلاثة ، حيث أخذ الحوار مكان « المنولوج » ومن بعده « الديالوج » المسرحي. حتى تطور الأمر عبر العصور إلى عدد أكبر من الممثلين والممثلات حين اعتلت المرأة خشبة المسرح لأول مرة منذ أربعة قرون . ولم يكن هناك أي مظهر (للشكل الجماهيري) في مسرح القديم إلاّ مجموعات الكورس في المسرح اليوناني القديم ، والتي كانت تمثل رأي الجماعة في الحدث المسرحي شكلاً ومضموناً .

لكن الفصل الثالث من الكتاب الأخضر يضع الجماهير ـ ومن بينها جماهير المسرح متفرجين وعاملين ـ في نقطة الارتكاز . ليخرج كل منهم إلى اشتراك فعلي يحرك به جموداً اعتلى خشبة المسرح قروناً وقرون . والمدقق في هذا التحول يستطيع أن يضع يديه على المتطلبات الفكرية التي يجب أن يتسلح بها الجمهور حتى يستطيع أن يؤدي دوره كاملاً ، وفي تفاعل مع الجماهير المشاهدة . ذلك لأن هذا التحول في صورة المسرح الجماهيري الحديث يعني إشتراكاً فعلياً في التأليف المسرحي ، كما يعني اشتراكاً فعلياً ثانياً في العرض المسرحي ، ونقصد به مرحلة الاخراج . ويعني مرة ثالثة تغييرات جوهرية في مكان العروض المسرحية ونقصد بها دور التمثيل . فليس بالضرورة أن تذهب الجماهير إلى قاعة معينة أو مكان بعينه يجري عليه التمثيل ، لكن من الممكن أيضاً أن تدور المسرحية وسط الصحراء أو في أحد الميادين أو داخل مزرعة من المزارع ، إذا ما توفر لها جو ملائم بطبيعة الحال .

ولما كانت التغييرات متعددة ومتنوعة في الوقت ذاته ، فإننا قد رأينا تخصيص هذه الدراسة للمرحلة الأولى . وهي الخاصة بفن كتابة المسرحية أو التأليف الدرامي. وكل غايتنا إلقاء الضوء على أصول فن كتابة المسرحية، حتى يتعرف كل واحد من الجماهير التي قد تشترك في التأليف الجماعي على الطريق السليم، وحتى يكتشف كل واحد منا أخطاءه بنفسه، قبل أن يعتبر ما يخطه هو الدراما المثلى في تاريخ الدراما، كعادة الكتاب والمؤلفين الناشئين.

الدراما قضية شائكة . بدليل أن كتابها هم أقل أعداد الكتاب في العالم . كُتاب القصة والرواية والأغاني والأوبريت يفوقونهم عدداً . نجاح الدراما أمر ليس

بالشيء الهين . ونجاح كبير لدراما واحدة في أي مكان من العالم ، يمكن أن يقيم الدنيا ويقعدها . باعتبار الفكر الذي يمكن أن تفعله الدراما في الجماهير على اختلاف مستوياتها . الدراما التي تُقدَّم في المسرح لها من البريق الكثير . دليلي على ذلك أن موسوليني نفسه قد حاول التأليف المسرحي ، ومُثلت مسرحيته وسط رعاية نازية زائفة . لكنه تطلع إلى الدراما رغم مكانته القيادية في إيطاليا آنذاك .

فإذا ما قلَّبت صفحات التاريخ ، بحثاً عن جهود جادة في التأليف الدرامي ، تستطيع أن تسمح لنا بشيء من التوجيه لجماهيرنا ومؤلفي المستقبل ، فماذا نجد ؟ محاولات قليلة استطاعت أن تنتصر بالصبر والجلد لتعليم الكتاب والمحاولين قواعد الدراما والخطوات الأولى للتأليف المسرحي . بل لعلني أرى أن أهم ما حققته هذه الجهود ، هي أنها أرست القواعد العلمية في العصر الحديث . ودحضت الآراء التي كانت تقول بأن التأليف المسرحي هو موهبة فقط .

ولما كنت في مجال عرض الأفكار ، دون استعراض العضلات . فإن أهم مدرستين حديثتين في فن كتابة الدراما ، أراهما في مدرسة الأمريكي جون هوارد لاوسون[1] ، والأمريكي بيرس جورج بيكر[2] . ولما كانت المدرسة الأولى أقرب

---

(1) LAWSON, G.H.

جون هوارد لاوسون ، من مواليد 25 / 9 / 1895 ، أحد كتاب النظريات الدرامية وعالماً في جماليات الآداب . يرتبط اسمه بفترة العشرينات والثلاثينات ، التي تعتبر (فترة العصر الكبير) للمسرح الأمريكي . أهم أعماله المسرحية (مسرحية الصالون الواسع ـ1960) .
متأثر بكتاب أمريكيين آخرين مثل المر رايس ، سيدني كنجسلي ، سيدني هوارد ، ماكسويل أندرسون ، وفي وقت متأخر بالكاتب كليفورد أوديتس .

(2) BAKER, G.P.

بيرس جورج بيكر ، (4 / 4/ 1866 ـ6/ 1 / 1935) ، عالم ومنظِّر مسرحي . بدأ عام 1906 م تكوين فصل للدراسات الدرامية بجامعة هارفارد (مجموعة 47) غذت المسرح الأمريكي بدرامات من تأليف طلابها . درّس ما بين عامي 1925 ، 1933 م بجامعة ييل ، حيث بنى مسرحاً جديداً بها . علَّم كتابة الدراما ، التحقيق الفني للمسرح ، التدريبات التطبيقية . من تلاميذه يوجين أونيل ، س . هوارد ، س . بهرمان .
أهم أعمال النظرية تطور المؤلف شيكسبير ، التقنية الدرامية ، فنون المسرح .

الينا اليوم من الناحية الزمنية ، إضافة إلى أن المدرستين من الولايات المتحدة الأمريكية ، فإن ذلك يعني أن مدرسة جون هوارد لاوسون من المرجح أن تكون قد استفادت في وضعها لقوانين الدراما من المدرسة السابقة عليها . لكنه قد يعزى لمدرسة الأستاذ بيكر السبق في هذا المضمار الذي ابتدعه صاحبها وسط اضطرابات أدبية في بدايات القرن العشرين هناك ، ووسط أحداث شهدت ميلاد أبي الدراما الحديثة يوجين أونيل[1] .

يحاول لاوسون في كتاباته حماية الأسرة الأمريكية من موجات الخوف التي طرأت على الحياة الأمريكية والمتمثلة في موجة (الماكارثية) التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية واستمرت حتى الحرب الكورية . وأول ما نلمحه في هذا الخط أنه كان يحاول أن يعرض أحداث بلاده وأحاسيس جماهيره ، محاولاً أن يُسخر صراع الدراما لخدمتها وإبرازها . وهو ما نطلق عليه (الفعلية Actuality) وأن يجعل الشيء المعاصر له والمحيط به شيئاً فعلياً ، يقبل الحقيقة على خشبة المسرح . والفعلية في الكتابة تشحذ أحاسيس الجماهير لاستقبال الحدث الحي ، ومن ثم تتفاعل معه بعد ذلك

وتتحد صفات لاوسون في نظرة اجتماعية تتخذ موقفاً مضاداً مواجهاً لموقف مجتمعه الأمريكي . ولما كان مجتمعه مليئاً بالشوائب ، فإن هذه النظرة قد رفعت من قيمة دراماته بصفة عامة ، ومن (الموقف الدرامي في المسرحية) بصفة خاصة . وهو ما أعطى معنى ومضموناً جاداً أثّر كثيراً على موقف الأزمة الاقتصادية في ثلاثينات القرن الحالي . وإذن ، لم يكن يكتفي الكاتب بنظرة واحدة ، حتى ولو كانت هذه النظرة نظرة اجتماعية يمكن أن تكون ثرية بحكم انتمائها إلى المجتمع . إن

---

(1) OINELL. E.G.

يوجين جلادستون أونيل (61 / 10 / 1888ـ27 / 11 / 1953) أب الدراما الأمريكية الحديثة . حائز على جائزة نوبل عام 1936 اكتسب من أيام تجواله يمنة ويسرة الكثير من خبرة البحر الذي لعب دوراً هاماً في كثير من دراماته .

الكاتب المسرحي مكلف أيضاً بأن ينظر إلى بعيد من حوله ، ليدقق النظر في كل أحداث وطنه السياسية أو الاقتصادية ، خاصة إذا ما كان لها تأثيرات على حياة الفرد أو حياة الجماهير . والتعرض هنا للأزمة الاقتصادية التي دمغت الحياة الأمريكية بالبطالة كشف في الوقت ذاته انخفاض مستوى معيشة الأفراد . وهو ما كان من شأنه مستقبلاً تأثير آخر على حياة الأدب الأمريكي نفسه ، الذي ظل وللأسف هكذا بلا تحرك يُذكر حتى الحرب العالمية الثانية ، وحتى ظهور جيل آخر من كتاب الدراما المعاصرين من أمثال آرثر ميللر، تينيسي وليامز ، حيث نجد ميلاد التقدم العصري والتقدم التقني في فن كتابة الدراما . ومع تقديرنا الشديد للكاتبين ميللر ووليامز ، فإننا نعترف بأن أعمالهما تقل بكثير في وزنها عن درامات العشرينات والثلاثينات ، التي كانت تحمل مواجهة جريئة لمشاكل المجتمع الأمريكي تتسم بالجرأة والعمق والتحليل والتمرد . وهو ما نلمسه في أعمال لاوسون التي ظهرت في تلك الفترة وأعمال أساتذته الكبار .

لا شيء من فراغ . .

من الصعوبة بمكان كتابة الدراما دون معرفة المذاهب الأدبية أو المذاهب الفنية ، إن الدراما هي خليط بين فلسفة الكتابة وفلسفة العرض المسرحي . وهذا التفسير الذي يضعه الكاتب ويعرضه المخرج لا بدّ وأن يرتكز على صورة من الصور الابداعية في الفن . والصور الابداعية في التعبيرية تختلف عنها في الواقعية مثلاً ، إذ شتان بين التيارين والمذهبين . ولما كان الفن نظام . فلا يمكن الخلط بين تيار وآخر ، أو بين أسلوب وآخر حتى لا يضطرب الأمر ، ويسير المشاهد إلى متاهات أو إلى طريق مسدود . حمل لاوسون معه من أوروبا بعد أن اشترك كجندي في فرنسا وايطاليا إبان الحرب العالمية الأولى خبرات كثيرة ، منها التعبيرية التي سادت أوروبا في عشرينات القرن . ولقد تأثر بالتيار التعبيري ما في ذلك شك ، وهو ما نلمحه في درامته المعنونة كثير التزهير Roger Bloomer عام 1923 ، وفي درامته التالية باسم الموكب Processional عام 1925 والتي يسميها

لاوسون (سيمفونية الجاز في الحياة الأمريكية) .

إلاّ أن رؤيته التجديدية لتعليم كُتاب الدراما ، يدفعه لانشاء مسرح (الكتاب الجدد) بالاشتراك مع صديقيه ميخائيل جولد ، جون روس باسوس . في عام 1937 يقدم مسرحيته (أغنية المشية العسكرية) Marching song على مسرح العمال (مسرح الاتحاد) . هذه المسرحية التي بُنيت عقدتها على موقف واحد ، هو موقف إضراب . لكنه كان موقفاً معقداً وعظيماً ومثيراً لأحداث الدراما في الوقت نفسه .

في عام 1936 يكتب أولى محاولاته لإصلاح الدراما . فيصدر كتاب (النظرية والتقنية في كتابة المسرحية) Theory and Technique of Play Writing لكنه لم يتخلف في الوقت نفسه عن متابعة كتابة المسرحيات . لم تكن كتاباته ودراساته إلاّ نظريات يُجربها ويطبقها عملياً على دراماته . الأمر الذي جعل من النظرية والتطبيق نتيجة ثرية في حياته . ومع أن برامج المسرح الأمريكي قد اختفت من صفحاتها أسماء مؤلفين كبار كانت لهم الأثرة والسلطة والسمعة والشهرة المسرحية من أمثال جون وكسلي ، فرنسيس ادوارد فراجو ، روبرت شيري وود ، ماكسويل أندرسون . إلاّ أن جون هوارد لاوسون قد اختلف عنهم كثيراً ، في أن المسارح الأمريكية لا زالت حتى وقتنا هذا تعلق إسمه على واجهاتها كمؤلف درامي . لكن علينا أن نعترف بأن لاوسون قد اهتم بالأبحاث الدرامية والنظريات أكثر من اهتمامه بالتأليف الدرامي . إذ أن أسئلة كثيرة تُطرح ولا زالت حول الأشكال الدرامية والإطار الذي يصب فيه لاوسون دراماته ، كابن أصيل لفترة الثلاثينات . وتدور هذه الأسئلة حول ظهور أشكال جديدة وموازين درامية أخرى للأدب العالمي ، وبخاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . ومع منطقية الأسئلة المطروحة ، ومع الاعتراف بموقف الطبيعة وحتمية التقدم والتغيير ، إلاّ أنه من الواضح أن أعمال لاوسون لم تتخلف ، بل ولم تتحجر عند شكل الثلاثينات ، بل نلمح فيها خروجاً لمسايرة موقف العصر

وتغييرات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ولكن في ظل المحافظة على موقف المواجهة في وجه المجتمع الأمريكي ، بل ومن أجل صالح ومستقبـل المجتمـع الأمـريكي نفسه . وهو ما نعثر عليه عام 1960 م في مقدمة الطبعتين الثالثة والرابعة لكتابه الأول عندما ناقش أعمال السويسري فردريك دورينات والأمـريكي آرثـر ميللـر والألماني برتولت برخت وغيرهم . حيث رأيه المضاد لمسرح العبث عند صمـويل بيكيت ويوجين يونيسكو ، باعتباره مؤسسة تعرض نهاية العالم ونهاية الدرامـا في إطار من التشاؤمية . لكن قبل أن نطرح على كتابنا معايير لاوسون الدرامية التي نادت بها مدرسته ، فلا يمنع أن نحدد رأينا فيه من خلال دراسته . هو كاتب درامي يأخذ بمبادىء برخت ، ويعترف بقواعد أرسطو . وشتان بين الاثنين . ونلحظ في مسرحه ملامح من مسرح هنريك إبسن النروجي ، خاصة فيما يربط خطى المواجهة والمجتمع .

مقدمة المسرحية (البرولوج Prologue) . .

« البرولوج » هو خطبة يلقيهـا أحـد الممثلـين في بداية المسرحية ، أو قبيل عرضها (كما يفعل دوق جلوستر في بداية مسرحية ريتشارد الثالث للانجليزي وليم شيكسبير) . وهو بصفة عامة عمل تمهيدي أو سابق .

المقدمة هي المدخل العام لأحداث أية دراما . وهـي عادة تكون مرضية ، لأنها بداية إغلاق الصالة (صالة الجمهور) والأحاديث الخاصة بهم ، بينهم وبين بداية الدراما حدثياً وتاريخياً وزمنياً وشكلاً فنياً . والمقدمة مُرضية لأنها تعطي وتقدم استعلامات وتعريفات .

ونحن نرى أن هناك شرطان هامان للمقدمة ، يجب أن يتوفرا لها . الشرط الأول هو السرعة . والشرط الثاني هو الوضوح . يذكر سير آرثر وينج بينـرو[1]

---

(1) PINERO. A.W.
سير آرثر وينج بينرو (1855 ـ1934) كاتب درامي انجليزي ومنظّر درامي.

« أن هناك أشياء خاصة ، وأشياء هامة يجب توصيلها للجمهور في بداية العرض المسرحي . ويجب أن تذكر هذه الأشياء بأقصى سرعة ، وفي براعة هائلة » .

إن البرولوج أو المقدمة المسرحية تتعرض لأخطار كثيرة تجعلها لا تكون مُرضية - كما سبق وذكرت - وهو ما يصل بنا إلى مرحلة أكثر عمقاً في التحليل للمقدمة . فالمقدمة الجامدة الثابتة في بداية المسرحية بما تحتاجه من حركة تعتبر غير مرضية . كذلك المقدمة الخالية من الخيال ، أو عنصر التخيل والتصوُّر تكون مقدمة سيئة وغير ناضجة . وهي أخطار وأخطار نضعها أمام من يقْدم على كتابة برولوج أو مقدمة لفصول مسرحية تتبع .

والمقدمة مادة درامية ، وغير درامية في الوقت نفسه ، بمعنى أنها مادة درامية تبدأ العرض الدرامي ، لكنها لا يجب أن تمعن في الدرامية ، أي أنها لا يجب أن تستعمل عناصر أخرى كالصراع والحوار المتشعب والديالوج المتعمق الفلسفي . لأن ذلك من شأنه معاكسة الايضاح الذي يجب أن يكون سمة نهاية المقدمة . لأن استعمال مثل هذه العناصر الدسمة من شأنه تعطيل سرعة الايقاع الذي يفترض أن يخرج به البرولوج إلى الجمهور في حالة سريعة .

إن رأينا هذا يتعارض مع رأي الأستاذ بيكر ، لأنه يأخذ وجهة نظر مختلفة ، إن لم تكن تنحو إلى النفاد . إن بيكر يرى أن على المقدمة أن تضع تعريفاتها في الشكل الدرامي وأن تُلبسها اللباس الدرامي . والأستاذ بيكر يستند في رأيه هذا إلى وجهة النظر التي ابتدعها ودرَّسها عشرات السنين لتلاميذه كتاب الدراما المنتشرين اليوم على مساحة العالم . والتي تتلخص علاماتها في :

مَن؟
أين ؟
متى ؟

ذلك ، لأن تعاليم بيكر تحرص عند كتابة الدراما على أن تفصح المسرحية عن

الآتي . من هم أشخاص المسرحية ؟ أين تتحرك الشخصيات المسرحية ؟ متى تجري أحداث الدراما ؟

فإذا ما أخذ كاتبٌ بالقشور وأُعجب بالفكرة ، أية فكرة معينة دون أن يتعمق في البناء الدرامي للأحوال الاجتماعية ، فإن ذلك سيجعل المقدمة أو البرولوج - إن وجد - في حالة من الجمود أو التحجر . وهي نفس النتيجة التي نصل إليها إذا ما جاءت المقدمة سردية كلامية تعمد إلى الشرح ، لأنها حينئذٍ ستبعث على الضيق والملل واحتمال السفسطة في غير طائل .

ثم ، إذا تفحصنا في مفهوم المقدمة أو البرولوج لم نجدها في الحقيقة إلاّ (حالة تعبير) من حالات التعبير الدرامية الكثيرة . وهي رغم بدئها ورغم تسميتها بالمقدمة ، إلاّ أن ذلك لا يلغي الصورة التعبيرية التي تضيفها على أجزاء الدراما الأخرى . وهي صورة تعبيرية شرعية ، شرعية الأحداث الوسطى ، وشرعية الذروة الدرامية أيضاً . فما الذروة في الدراما إلاّ حالة تعبير عن شيء جديد يضاف إلى ما تقدم ، يعطي تعريفات درامية على ما سبق سياقه ، ويوصل إلى فرص واحتمالات وأحداث جديدة لم يسبق لها الظهور .

إن لاوسون يرى في المقدمة شيئاً عظيماً . فهو يعتبرها العصب الذي يمسك الدراما ، والذي يقيم جسراً قوياً منيعاً بين الدراما وبين التعريفات والامكانيات التي تقدمها للمشاهدين . على اعتبار أن المقدمة هي التي تحيط وتسوِّر الأحداث ، والأحداث هي التي تحدد الذروة الدرامية ، التي هي الاعلان بنهاية المسار وإتمام نقطة البلوغ .

إن السبب كفعل ، ورد السبب كرد فعل ، يستمر بينهما كشريط من نقطة بداية السبب إلى نقطة نهاية رد السبب . وهو ما نُعبر عنه في فن كتابة المسرحية بالنقطة البادئة عند البرولوج أو المقدمة والممتدة بعد ذلك والمنتهية عند الذروة الدرامية . وعلى هذا يمكن فهم الدراما من الأسئلة التي نستنبطها لأنفسنا عند

مشاهدة التمثيل ، والتي تدور حول هدف الدراما وخط سيرها واطرادها ونقطة الذروة فيها والانحسار إلى الحل وصولاً إلى النهاية . وكما أن الذروة الدرامية تكشف عن الموقف الأساسي للكاتب ، بل وموقفه من مجتمعه بما تفصح عنه الدراما بما فيها موقفه السياسي وموقفه الاجتماعي أحياناً ، فإن المقدمة توضح لماذا يلجأ الكاتب إلى ذلك ؟ كما تشير أيضاً إلى اعتقاداته . لكن ذلك لا يعني أبداً ، أنه يجب على الكاتب - طالما هذه هي خاصية المقدمة - أن يركِّز على هذه الأشياء من البداية ، أو أن يقيم جسراً بينها وبين الذروة الدرامية . كلا ، وإلا لما كان هناك مجال أو فائدة من الاستمرار الدرامي .

أحياناً ما تمتلىء المقدمة بشحنة درامية حديثة قوية قد لا نعثر عليها في درامة بأكملها . وهو ما يطلق عليه الأستاذ لاوسون (المقدمة = الحدث) . وهو يعرض علينا في دراساته مقدمة مسرحية(ستيفادو ر)[1] كنموذج للقوة البرولوجية الشديدة. تنتهي المسرحية باتحاد العمال البيض مع السود . بينما طوال العرض المسرحي يظهر عامل الجنوب الأبيض في قوة يقهر بها زميله العامل الأسود الملون صريع العنصرية .

والمقدمة في دراما (ستيفادور) تتلخص في مشاجرة صاخبة يرتفع عنها ستار المسرح ، تكشف عن رجل أبيض يضرب زوجته بشدة وعنف ثم يهرب من على خشبة المسرح . بينما ترتفع إلى أعلا صرخات الزوجة الأمريكية البيضاء . ويأتي على صراخها جيرانها السكان من كل مكان . فإذا ما استفسروا منها عن المعتدي عليها ، أجابت الزوجة فلوري « إنه . . إنه أحد الزنوج ، وهرب » . وفي سرعة فائقة يحدث الإظلام التام معلناً نهاية البرولوج . وهو ما نفسره بأن الظلام التام هنا وعلى هذه الصورة ليس نهاية للمقدمة كما قد تظهر لنا ، لكنه في الحقيقة بدايتها ، بل واستمرارها على وجه التأكيد .

---

(1) مسرحية ستيفادور

كتبها الأمريكيان بول بيترز ، جورج سكلار عام1934 م للمسرح الأمريكي .

إن المقدمة أو مطلع المسرحية ، وأحياناً وسطها أو في أجزاء متفرقة منها قد تمنح من التأثير الكثير . وعلى مساحة تاريخ الأدب الدرامي العالمي نجد علامات هامة لا يمكن المرور عليها دون التوقف والتأمل . الساحرات في مكبث ، والشبح في هملت عند شيكسبير ، ومقدمة مريض بالوهم عند موليير حيث مشهد الشتائم بين الزوج وزوجته ، كما نعثر على بصمات تمهيدية لا يمكن تجاهلها في مقدمتي هيدا جابلر والأشباح عند إبسن .

الاستمرارية . . Continuation

ونعني بها استمرارية الدراما . والاستمرار في المسرحية يحدث عن طريق تماسك المشاهد المسرحية بعضها ببعض ، مشهداً إثر مشهد . ولنضع تحليلاً على واحدة من الدرامات حتى يمكن التعرف بالتحليل على الاستمرارية تعرفاً واضحاً مفهوماً .

كتب سيدني هوارد درامته (جاك الأصفر) Yellow Jack [1] عام 1934 . وهي مسرحية تعطي مثالاً صادقاً على الطريقة الدرامية لكاتبها . تعود فكرة الأحداث فيها إلى منطلق تاريخي ، يرجع فيه الكاتب إلى قصة البكتريولوجي الأمريكي بول ديكرويف الذي كتب عن الأحداث الكوبية ضمن ما كتب في مجلداته العلمية .

مسرحية (جاك الأصفر) تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، أو ثلاثة أماكن . لندن عام 1929 ، غرب أفريقيا عام 1927 ، المشاهد الكوبية الأولى عام 1900 . وإذن ما هو موقف الكاتب من هذه الأقسام أو الأماكن ؟ أو لنقل المراحل الثلاث إذا أخذنا بشكلها التاريخي ؟ إن كل مشهد يحمل خصائصه التي تخدم هدفاً معيناً . فأحداث الصورة اللندنية تُظهر صورة الحرب المضادة ذات التأثيرات المشبعة بالغيرة الصفراء ، كما توصِّل وتهدف إلى الخطر .

---

(1) كتب سيدني هوارد (1981 ـ 1939) أحداث درامته التي تجري في كوبا عام 1900 م .

والصورة الأفريقية تهتم أحداثها بإعطاء الشكل الدرامي للخطر السابق ذكره ، ثم تُوسّع من دائرة التأثير الانساني حتى يدخل العلم في وعي المحاربين والجنود ، ليفهمو ما يريد أن يقوله الكاتب في هدوء .

وأما الصورة الكوبية ، فهي في مشاهدها الأولى تحدد المشكلة الدرامية بأكملها تحديداً دقيقاً حيث الصراع بين الانسان والأحوال المحيطة به ، بينه وبين ظروف معيشته ، وهي الصورة التي كانت قائمة في كوبا وقت أحداث الدراما فعلاً .

ومع ذلك ، فإن الكاتب الدرامي لم يغلق الدراما على الأحداث اليومية ، لأنه بعد المشاهد والحوار يجريان بصبغة كوبية . ذلك لأن الأحداث كانت تتعدى هذه الأشكال إلى عمق المقدمة ، وإلى خطوط الأماكن الأخرى (اللندنية والأفريقية) لتعبرها عن طريق جسر نوعي يجعل الاحتياج لأماكن ومشاهد لندن وأفريقيا ضروري في النسيج الدرامي ، بل وحتى في أثناء اللوحة الكوبية نفسها . كيف تمّ له ذلك ؟ هذا ما نلخصه في التالي :

« ترفع الستار - مسافرون يصِلون من غرب أفريقيا - رجل ثائر يحاول الانتحار - يتطوع ستاك بول المريض المزمن لإعطاء دمه للمنتحر - يبرز هنا الخطر والمشكلة الانسانية ووطأة المرض على النفس - تغيير سريع .

نحن في غرب أفريقيا قبل 18 شهراً على ما فات - تشكيلات حربية وإيحاء درامي أخاذ - طبول تدق في الليل البهيم - بصيص من إضاءة تكشف عن سقوط الانسان وسط الغابات الأفريقية السوداء - صراع العلم - الدكتور ستوك أحد الشخصيات يحقن قرداً - إظلام تام .

صوت غنائي ضئيل يغني (الليلة حارة وساخنة في المدينة العجوزة) - تغيير - نحن في معسكر كولومبيا - نخطو نحو عام 1900 إلى كوبا - تنزل الستار .

الاخوة الكتاب للمسرح . .

إن كل فقرة فيما فات ، تؤكد (الاستمرار الدرامي) . لماذا ؟ لأن لكل فقرة الأهمية حسب التعليل العلمي . والدراما كما هو واضح من الفقرات تستعمل المؤثرات الصوتية ، وتعتمد على التضاد المفاجىء Contrast ، الطبول بدقاتها (طم طم طم) تكسر موقف المعمل اللندني في ختام المشهد قبل الانتقال إلى أفريقيا ، وأغنية تقطع صمت الغابة والأحراش . وكل ذلك يجري بين أماكن عادية وغير مصطنعة توافق الأحداث ، وخالية من الشذوذ والغرابة والافتعال . لننتبه في استمرارية الدراما إلى :

- استعمال المؤثرات الصوتية .
- التضاد المفاجىء .
- الطبول .
- أغنية تقطع صمت الغابة والأحراش .

ويرى لاوسون في نظرياته فيما يخص الاستمرار ، أن أهم مواضعه يجب أن تعتمد على الآتي :

1 ـ أن تكون أية مقدمة في الدراما معالجة بالشكل الدرامي الطبيعي ، وأن يظهر البرولوج أو المقدمة بناء على ما تقدم ، في شكل حدثي .

2 ـ أن يكون التوسع في المشاهد التي تتبع البرولوج امتداداً درامياً مكملاً ومؤيداً للبرولوج نفسه .

3 ـ المحافظة على خطّين أو أكثر من خطوط البرولوج . وقيام أهمية خاصة لهما في مسار الدراما .

4 ـ أن يعقب ذلك ، العجز الدرامي (لخبطة الأحداث) التي تأتي من أجل الحصول على التطوير .

5 ـ كل فقرة وكل مرحلة من المراحل يجب أن تأخذ طابعاً خاصاً بها في العرض المسرحي (مقدمة ، مشكلة ، صراع ، تعقيد ، ذروة درامية) .

6 ـ كلما قربت المراحل من نهايتها ، كلما لجأت المسرحية إلى طريق الحل وقرب الانتهاء .

7 ـ الايقاع ، يلعب دوراً خطيراً في تحديد درجات الاضطراب ، والاحتفاظ بالصراع ساخناً ، حتى أثناء مرحلة التكوين والبناء للصراع نفسه .

8 ـ التسلسل في الاستمرار الدرامي . ويأتي من تلاحم المشاهد وتسلسلها ، كما يحدث أيضاً نتيجة التضاد المفاجيء Contrast .

9 ـ كلما اقتربت المراحل من بعضها البعض ، كلما أسرع الايقاع في الدراما ، وأدى إلى الاحساس بالتكثيف الحدثي ، والالتحام في قوة وفهم .

10 ـ الاحتمالات والتوقعات لا يجب أن تخضع للشخصيات التي تسير في طريق ارتفاع الحدث . وإنما تبقى مكانها في سياق الأحداث .

11 ـ الدراما لا تقدم استمراراً طيباً هادئاً . وإنما تكمن مهمتها في عرض القوى المتضادة ، وكذلك الأشكال التي تمثل قوى أخرى جديدة على المسرح ، دون تمهيدات مطولة .

التطور الدرامي . .

سبق أن ذكرنا معلومات درامية سميناها بأسمائها الفنية . فذكرنا الحدث ، البرولوج ، التعقيد ، الصراع ، الذروة .

المشهد الكبير . .

يعود الفضل في إلقاء الضوء على خصائص ومهام (المشهد الكبير) في تاريخ

الدراما ، إلى الناقد الفرنسي فرانسيسك سرسي [1] . كما كان وليم آرثر من الكتاب الذين طوروا أيضاً من مفهوم المشهد الكبير ، بالنسبة لعلاقته بالجمهور المشاهد ، بغية ربط الجمهور به في وعي وإيضاح ، حتى يصل في سهولة إلى معرفة مغزى المشهد الكبير ، على اعتبار أن لهذا الربط أهمية بالغة في العرض المسرحي . ذلك لأن القرارات والتصرفات التي يبديها الممثلون في المسرحية لا بدّ لها لتكملة وصول فعاليتها ، من جمهور يفهمها ويفهم تأثير القرارات والتصرفات ومضامينها والهدف منها .

فالجمهور بعد القرارات يضع في اعتباره قيام الصراع أو التناقضات . وهو ما يرى ويظهر في الإمكانيات الدرامية والضروريات المتاحة أمام الدراما . وما يولِّد في الوقت نفسه الفروقات في التأثير بين ما يقدمه الممثلون وبين ما يحسه المتفرج المشاهد . وهو ما يسعى إليه كاتب الدراما ليعبُر هذا المنزلق في طريق درامته ، بأن يقف إلى جانب الاحساس الجماهيري ، وأن يضم الجمهور إليه عن طريق التعاطف الانساني والوجداني .

ولا يصل الكاتب إلى مثل هذه النتيجة الصحيحة إلاّ إذا كان صادقاً في تصويره ووضوح هدفه ، وإذا ما مسّ كل هذه القضايا في أمانة وعمق شديدين .

وبما أن الجمهور لا يعرف مقدماً الذروة الدرامية ، فإنه والحالة هذه لا يستطيع أن يفحص أو يناقش الأحداث من خلال الارتكاز على وجهة نظر مساندة مساعدة مثل الذروة الدرامية . على هذا يرى آرثر عدم ضرورية المشهد الكبير . باعتبار أن عدم وجوده ـ من وجهة نظره ـ لا يضر بالدراما ، ولا يجعلها غير جيدة الصنع . لكنه يضع في الوقت نفسه (بديلاً للمشهد الكبير) نقاط تركيز يوزعها وينثرها في الدراما ، لتحل محل المشهد الكبير وتعمل مقام تأثيراته . وهو يؤكد أن

FRANCISQUE SARCEY (1)

فرانسيسك سرسي (1829 ـ1899) من أكبر نقاد الدراما الفرنسية في القرن الماضي . عمل ناقداً لمجلة TEMPS لمدة ثلاثين عاماً .

هذه النقاط إنما تنال استحسان الجماهير ، وثقته في قدرتها على أخذ موقف معين بالنسبة لقرارات المشاهدين ، وبالتالي يصل الكاتب من خلالها إلى تعاطف الجمهور .

الذروة الدرامية تساعد على التحليل الدرامي للمسرحية والأحداث . كما أن المشهد الكبير يستطيع أن يعطي دفعات إلى الأمام لتسير الدراما والأحداث في طريق التطور الدرامي . وكما للذروة الدرامية أساس يسبقها نراه متجسداً في الأحداث ، فإن المشهد الكبير يكون بمثابة الهدف المباشر الذي تسعى إليه الدراما جاهدة . وكما أن الذروة الدرامية تتأصل جذورها في التصور الاجتماعي للدراما ، فإن المشهد الكبير ترتبط جذوره بالأحداث .

من الطبيعي أنه من الأهمية بمكان تشريح العلاقة الدرامية بين المشهد الكبير وبين الذروة الدرامية . لأن الطريق بين الاثنين يمتلىء بالإعداد للمفاجأة أو الحقائق . أحياناً ما تكون العلاقة ضعيفة بين الاثنين في درامات كثيرة . ويكون مرد هذا الضعف إلى انفصال أحدهما عن الآخر ، أو تقوقعه داخل نفسه ، أو لضعف درامي آخر . لكن الثابت أن ضعف العلاقة بين المشهد الكبير والذروة الدرامية لا يمكن أن يؤدي إلى ميلاد دراما جيدة يمكن أن يصيبها النجاح ، لأن الأساس في هذه الحالة لا يتصف بالقوة .

الذروة الدرامية . . Climax

عادة ما نعتبر الذروة الدرامية نهاية المطاف بالنسبة للدراما . كما يدّعي البعض أن لها الفضل الأول ، باعتبارها (الموتيف Motive) أو المحرك الوحيد ، والسبب المباشر للتطور الدرامي . كما أنه من العرف الخاطىء والشائع أيضاً أن الأحداث في الدراما هي نهاية التصرفات ، وهي الطريق المسدود الذي تُفضي إليه مسالك الدراما . وهو أمر خاطىء كذلك . لأن درامات كثيرة تحتوي بعض أجزائها على مواطن ضعف حدثية أو غياب فقرة درامية ، تصل إلى الذروة

الدرامية مباشرة من خلال هذا الضعف أو هذه الغيبة . وليس من الضروري أن نصل إلى الدرامية الحامية التي تصل إلى حافة الذروة ، ثم ندخل معها في الطور الكبير للمسرحية.

لماذا نُصر على القول بأن مشهد انتحار شخصية هيدا في رائعة إبسن (هيدا جابلر) هو نقطة الذروة الدرامية؟ هل لا بدّ أن تصحب نقطة الوصول إلى هذه الذروة مصيبة من المصائب أو جريمة قتل أو حادث انتحار ؟ لا أعتقد ذلك .

إن كثيراً من النظريين يعارضون هذا الرأي ، ولا يستحسنون الوصول إلى الذروة في درامة من الدرامات عن طريق هذا الطريق الأوحد . على اعتبار أن الطور الأخير للأحداث في الدراما لا يستطيع بالضرورة أن يوصِّل إلى النهاية على الدوام لنجد الذروة في الانتظار . بل قد يكون العكس . بمعنى أن الطور الأخير يوصِّل إلى حدث جديد أو إلى طرق أخرى تتضح لنا رؤيتها بعد الحدث الأكبر الذي تنص عليه الدراما .

حقيقة أن الدرامات دأبت على أن تكون المصائب الكبرى قرب نهايات الفصل النهائي في الدرامات ذات الثلاثة فصول . لكن . . ماذا يكون الموقف إذا اعتبرنا أن هذا الحدث الأكبر هو بمثابة المشهد الكبير في الدراما ؟ ألا تتغير المعايير والمقاييس إذن ؟

إننا ضمن الآراء المعارضة لهذا الاتجاه ، نعثر على رأي معارض له أهميته . وهو ما ينادي به جوستاف فريتاج Gustav Freytag أحد النظريين الدراميين الكبار ، ويسميه (النظرية الهرمية). وهذه النظرية تُقسم الأحداث الدرامية إلى خمسة أجزاء:

1 ـ المقدمة .
2 ـ التعقيد .
3 ـ الذروة .

4 ـ الانحدار .

5 ـ المصيبة .

وفيما يطبق جوستاف نظريته على تراجيديا (روميو وجولييت) لشيكسبير نراه يخص القسم الثاني (التعقيد) بأربعة مراحل تتمركز في الأحداث التالية :

أ ـ الحفلة .

ب ـ مشهد الحديقة .

جـ ـ الزفاف .

د ـ مقتل شخصية تيبالت .

وتكون الذروة الدرامية لديه في صحوة وانتفاضة جولييت من رقادها ، وفي ثورتها العارمة على تصرفات أسرتي مونتاجيو وكابيوليت (أسرة روميو وأسرتها) . كما تكون الذروة أيضاً في وداع روميو لصديقه القس لورانس ، وإيصال خبر مقتل تيبالت إلى جولييت بواسطة المربية ، وتكون في إعلان لورانس لروميو حقيقة جولييت بأنها لم تمت وأنها لا زالت على قيد الحياة مخدرة . وجميع هذه المشاهد لكونها تقدم تعبيرات درامية مصيرية ، فإنها تمثل الذروة الدرامية التي تقع في أكثر من مكان على مساحة المسرحية .

لكن ، لنبحث ما هو خط الصراع في دراما شيكسبير تراجيديا روميو وجولييت ؟ دراما حرب الحب من أجل إتمام الحب وإثمارها.

ويرى لاوسون أن دراسة هذه المسميات أو إلقاء الضوء عليها وعلى مهمتها في الدراما من العوامل الهامة المساعدة على تفهم التطور الدرامي . وهو يعتقد أن التعقيد يستطيع أن يظهر على السطح ، وأن يجد مداه في الدراما أكثر من أي عنصر آخر . على اعتبار خاصية اتساعه وتعدد خيوطه المتشابكة والمتصارعة . ذلك لأن المعين الداخلي لتقدم أية دراما إلى الأمام من خلال أحداثها ، لا بدّ وأن تجده في التعقيد أو في موقف معقد .

إذا لاحظنا الأحداث التي نقوم بها يومياً وجدناها أحداثاً دنيوية . . منفصلة عن بعضها البعض . كل حدث يأخذ منهـا جزءاً أو حيزاً خاصـاً له حدوده . . البداية والنهاية للحدث . وكل حدث واحد يتكون من الجزئيات التالية :

1 ـ القرار ، وهو الناتج النهائي عند تصور معين لشيء معين بقياس .

2 ـ التغلب على الصعاب ، بما أن هناك مقياس في القرار ، فإن التصور المعـين السابق ذكره ، يفصح عن هذه الصعاب ومدى قوتها وضعفها ، قبل أخذ القرار بالطبع .

3 ـ لحظة التحمل ، وهي اللحظة التي نعلو فيها على أنفسنا . في محاولة لتفادي الصعب أو الصعاب ، أو الارتفاع فوقها (على طريقة السوبر) . وهو ما يقود إلى أن ننظر إلى أحداثنا . . نجاحاتها وفشلها .

4 ـ الذروة ، وهي اللحظة القصوى ، أو المرحلة العليا التي نُجند لها كل القوة . وهي نفس اللحظة التي عادة ما نبلغ الهدف فيها .

ومن بين العناصر الأربعة السابقة ، نجد أن لحظة التأمل تبرز أكثر ما تبرز في (المشهد الكبير) في الدراما لتحتل المساحة الكبيرة لديه . والمشهد الكبير أحياناً كغيره ـ بحكم الزمان الذي يجري فيه والمكان الذي يجري عليه ـ يكون ملازماً أو معادلاً للحظة الذروة الدرامية . لكنها بالنسبة لوظيفته تختلف اختلافاً كبيراً عن وظيفة الذروة بطبيعة الحال .

فإذا ما أردنا استجلاء المعاني الدرامية التي نذكرها هنا وهناك ، وجدنا أن الدراما وحركتها تسير وفق تروس منضبطة مع التضاد ، في القول والأشياء والكلمة والحدث والتعرف . لأن هذا التضاد إنما ينبع ويتواجد من الحدث ، ومن نتائـج نفس الحدث . وهو نفس التضاد الذي نعثر عليه في أية مرحلة من مراحل الدرامات الناضجة الجيدة . وهو ما يوصّل بالضرورة إلى ما يسمى (بالتطور الدرامي) .

في هذه المرحلة لا تكتفي الدراما بما سبق ذكره ، من ناحية السبب ورد السبب ، بل نراها تتعداه إلى انفجار حاد ، وانفلات في المعايير ، حتى لنكاد ننسى معها الفعل ورد الفعل والسبب ورد السبب . لأن هذا الانفجار يُصعد معها الفروقات في تصرفاتها . وهو ما يعطي مجالاً للتبحر في دراسة الشخصيات وأزمة المسرحية ، وازدياد المقاومة والصراع ، وكل ما من شأنه أن يُحرك هذه العناصر جميعها . وهو ما سبق أن أسميناه المشهد الكبير .

بين السبب ورد السبب نصل إلى (السبب الحقيقي) ، كما نصل إلى أعلى درجة في الحدث . لهذا كان على الذروة أن تحمل معها نظرة (المفاجأة العارضة) والتي تجيء بما لم نكن نتوقعه أو ما هو بعيد الاحتمال أمام تفكيرنا وتوقعاتنا . وكل هذا وذاك نطلق عليه (التطور الدرامي) .

في الحياة الطبيعية ـ كما سبق وذكرت ـ تسير الأحداث خلف بعضها في نظام محكم ، الحدث تلو الحدث ، ولكن . . . دون استراحة فاصلة . ومع سير الأحداث نقدم نحن التنازلات في حياتنا لتسير هذه الحياة دون معارك نحو الهدف . وكم من مظاهر الحياة الطبيعية ما أتى بالمتناقضات وبغير ما كنا نحبه أو نتوقعه ، فشابه بذلك الدراما إلى حد بعيد . أليست الدنيا مسرح كبير على حد قول الفنان العربي (المرحوم) يوسف وهبي ؟

الأحداث تُصعّد الأزمات . لأن حركة الدراما في حاجة دائمة إلى الحركة وإلى التطور وإلى هجر الجمود وإلى الهروب من التوقف والاستراحات . هذه الحركة داخل الدراما عادة ما تصقل الفعل ورد الفعل ، والسبب ورد السبب ، حتى في المشاهد القصيرة واللحظات القصيرة الخاطفة كذلك . وهي التي تسير من الأزمة في المسرحية إلى التعريف إلى الذروة ، لتصبغ كل لحظة بدراميتها . وعلى هذا نجد أن أي حدث يخرج من دورة حدثية ينبع من أحد نظامين لا ثالث لهما :

أ ـ نظام تكثيف اللحظة

الذي يحمل بين ضلوعه المقدمة أو البرولوج ، التعقيد ، المشهد الكبير ، نتيجة

الذروة الدرامية .

ب ـ نظام اتساع الحدث

ويخرج من التصارعات الكبيرة ، ليصل إلى جزئيات صغيرة تخدم الدراما .

وبين النظامين ، نجد الدراما تكشف الأحداث على خشبة المسرح ، وتحاول توصيل معاني هذه الأحداث حتى حدود الأحوال المختلفة .

إن أهم ضعف يمكن العثور عليه في الدرامات المعاصرة هو اختفاء التطور الدرامي فيها . أو ضعفه في حالة وجوده . وحتى عند كاتب قوي مثل كليفورد أوديتس [1] فإننا نعثر في مسرحه على هذا الضعف في التطور الدرامي . وحتى إذا عثرنا على خيط منه ، فإننا بعد تقييمه وتحليله لا نلبث أن نجده تطور درامياً صناعياً غير أصيل ، نتيجة فقدانه الدفعة أو الظروف الملائمة والمطلوبة حقاً لعناصر التطور الدرامي السليم .

إن غياب التطور الدرامي في كثير من الدرامات المعاصرة يشكل اليوم مشكلة درامية ، وخاصة على النشيء من الكتاب الذين يقلدون مذاهب اللامعقول واللادراما والتجريديات ، في غير حرص على القواعد الأكاديمية لفن كتابة المسرحية . ولقد توسعت القضية بحيث غررت بالكثير من المحاولين الدراميين

---

(1) ODETS, CLIFFORD

كليفورد أوديتس (1906 ـ 1963) كاتب درامي أمريكي . كتب كثيراً من سيناريوهات الشرائط الخيالية . مؤسس مسرح المثقفين عام 1931 وعمل حتى 1941 به . أهم دراماته :

إصحوا وغنوا 1935 A wake and sing

حتى يوم وفاتي 1935 Till the day I die

الفتى الذهبي 1937 Golden boy

الصديق الصامت 1938 The Silent partner

صاروخ إلى القمر 1939 Rocket to the moon

السكينة الكبيرة 1948 The big knife

الفتاة الريفية 1950 The country girl

المشمش المثمر 1954 The flowering peach

مرة ، وبالجماهير مرة أخرى . وهي قضية نرى ضرورة فحصها ومناقشتها ، بل واقتراح الحلول لها من كبار الدراميين وأساتذة الدراما بالجامعات ، حرصاً على أجيالنا القادمة من كُتابنا الشباب من ناحية ، وعلى المسرح نفسه من ناحية أخرى .
إن تتابع المشهد تلو المشهد دون حركة تطوير فعلي لا يوصل إلاّ إلى التزييف الدرامي Dramatic Falsification . لأن الدراما إذا حاولت ضمن مسيرتها ـ عبر النص المسرحي ـ الهروب أو الابتعاد عن مكوّنات الصراع الدرامي وأسبابه ، فإن قانونها الطبيعي يختل ميزانه ، ونصل إلى صراع وهمي مفتعل ، لا نستطيع معه في النهاية أن نعثر على عنصر المفاجأة . . هذا العنصر المفقود في درامات اليوم ، وفي تقنياتها في أغلب الأحوال .

كان القضاء والقدر في اليونانيات القديمة هو الأساس الدرامي لهذه الدرامات . أما درامات اليوم فقد فقدت مُقوّماً معادلاً لما كنا نعثر عليه أساساً في اليونانيات القديمة . لقد أشارت دراما تورجية هامبورج لهذا النوع الخارجي الصناعي حينما ذكر ليسنج : «إن المفاجآت الرخيصة لا تستطيع أبداً أن توصّل إلى ميلاد مفاجأة حقيقية ثمينة »[1] .

إن لاوسون يركز في تعاليمه على ضرورة فحص الأمر ، والتعرف على حقيقة التطورين ، التطور الدرامي المفتعل الذي لا يستند إلى سبب من الأسباب . ثم التطور الدرامي القائم على صراع حقيقي أصيل ، يقود إلى الإنكار وإلى المعارضة .

هل مقتل تيبالت هو الخط الرئيسي ؟ أنا لا أظن ذلك ، لأن هذه الحادثة الفظيعة ـ رغم قوتها ـ فإنها لا تُعتبر خط صراع رئيسي . إنها حادثة تزيد من كفاح ونضال المربية وإعلاء درجة الغليان التي تمر بها الدراما .

ثم ، هل ضغط أسرة جولييت على الفتاة المسكينة المحبة لروميو ، حتى

(1) Playmaking, a Manual of Craftmanship, New York, 1928

تتزوج من شخصية باريس يعتبر خطاً صراعياً رئيسياً ؟ ومرة أخرى لا أظن ذلك . لأن كل ما يفعله هذا الضغط هو أنه يُعرج بالدراما إلى مُنحنى تأخذ الأحداث عنده وجهة نظر أخرى ، ولكن في غير انتفاضة . وحتى بعد مقتل تيبالت ، ماذا يحدث ؟ لا شيء بما يمكن أن يرقى إلى قوة خط الصراع الرئيسي . فهذا الموت لم يغير من الموقف الرئيسي للدراما . فإذا ما اخترنا موقفاً آخر من مواقف المسرحية ، موقف نفي روميو والاستعداد لزواج جولييت من باريس . فهل نعتبر ذلك خطاً درامياً ؟ لا . لأنه برغم أن هذه الحادثة في الدراما تخطو بالصراع إلى الأمام ، لكنه مع ذلك يبقى صراعاً محدود غير منطلق لا يؤثر كثيراً في تطور الدراما أو فيما يجاوره من أحداث .

إن تصور شيكسبير عن الذروة نراه يكمن في موت الحبيبين . على اعتبار أنه يرى من الأفضل ـ وفقاً لحوادث درامته ـ أن يموتا ، بدلاً من التفريق بينهما . هذه المعاناة الأبدية التي سُميت الدراما باسمها ، تجعل الذروة أحياناً تكون من الداخل ، وتظل قابعة في العقل الباطن للدراما ، وما نعتبره أصعب أنواع الذروات . ذلك لأنها تصل إلى التطوير من خلال تحركات وتأثيرات تنبع من الداخل الباطن . وهي كذروة تبقى في انتظار هذا الصراع الذي لا ينتهي ، والذي يزداد سخونة مشهداً إثر مشهد ولحظة بعد لحظة .

وفي هذا نكتشف تقليداً جديداً للذروة عند شيكسبير ، قلَّ أن نجده في مسرحياته الأخرى . وهو يختلف ويشذ كما اعترف به آرثر « من أن النقطة العليا للأحداث عادة ما تكون قرب نهاية المسرحية في الدراما » . وكما يقول لاوسون : « يجب الحذر والتفريق بين الضغط على شيء لإبرازه ، والضوضاء حول هذا الشيء » . فالفرق شاسع بينهما خاصة في مجال التحليل الدرامي . الأزمة في الدراما ليست بالضوضاء أو العصبية أو التشنج ، بقدر ما هي علامة درامية تنقلنا من مرحلة إلى مرحلة ، ثم تضع علامة واضحة يحس المتفرج بتأثيرها ، وبأنها تنقله من جو إلى جو آخر ، ومن درجة حرارة باردة إلى درجة حرارة أخرى أعلى سخونة ،

حيث تهب مع لحظة التطور ريح ساخنة تنفث السخونة على كل خشبة المسرح ، حتى تصل هذه السخونة إلى الصفوف المتراصة في صالة الجمهور ، لتصل إلى الصفوف الأخيرة والعلوية منها .

ويرى كلارك باريت Barret, H. Clark « أن نقطة الذروة في الدراما هي (لحظة الغرابة الدرامية الطارئة) . وهي هذه اللحظة التي تمثل طوراً غريباً طارئاً له مساحة عريضة في الأحداث وتطوير الدراما ، حتى برغم ظهور هذه المساحة أحياناً » . ومن ثَمَّ تتجه الأحداث بعد هذه اللحظة إلى الانحدار ، أو إلى الحل حسبما يقولون في التعبير والعرف المسرحي . إن لحظة الغرابة الدرامية الطارئة هذه تصيب الجمهور فتوصله إلى حالة الانتظار ، كرد فعل للحدث الطارىء ، حتى يأتي الانحدار وتنتهي المسرحية .

إننا نرى الذروة الدرامية في (هيدا جابلر) هي هذه اللحظة التي تقذف فيها هيدا بالطفل إلى النار . وهو ما يمثل قمة الأزمة الدرامية . لأن الأحداث بعد ذلك لا تتصاعد أبداً . فإذا ما اختلط أمر تحديد الذروة الدرامية في (هيدا بابلر) - كما حدث مع بعض المسرحيين - باعتبار موت هيدا هو الذروة ، تعارضنا نحن معهم أيضاً . لأننا نرى هذا الموت شيئاً طبيعياً في الدراما ، بل ومنطقياً تماماً .

فإذا ما ناقشنا درجة (الانحدار) ، هذا الطور الذي تسير فيه الدراما - أية دراما - بعد وصولها إلى نقطة الذروة الدرامية ، فإننا لا نستطيع أن نقبل مهمة طور الانحدار بطريقة مطلقة . لأننا نرى الأحداث التي توصل إلى الذروة تأتي إليها هي الأخرى بطريقة مطلقة أيضاً . ليست هناك قاعدة عامة يتبعها المؤلفون أو الكُتاب المسرحيون ويطبقونها على أعمالهم التي يكتبونها . ومن ثم ينهدم ركن (المطلق) في هذا المجال .

إن الدراما تسير وفق قانون داخلي يضعه لها المؤلف الدرامي . وهو قانون يستلهم بنوده من فكر الكاتب نفسه . والدراما تتطور وفقاً لما يضعه الكاتب في

مسرحيته من مقاييس تحدد النظم الدرامية المتعارف عليها ، وتستند على قوانين أرسطو وليسنج أو غيرهما . ولكن . . . من خلال نظرة الكاتب المسرحي ورؤيته ومدى تفهمه لهذه القواعد الدرامية . ومعنى هذا أن الدراما تخرج بأحداثها وقد تأثرت بقوانين أكاديمية ، ومع ذلك فهي تظهر تبعاً لقوانين أخرى . فإذا ما أخذنا بوجهة نظر ليسنج التي تقول : « إن كل شيء مرتبط بالطبيعة ، وكل شيء متضافر معها ، يتكون ويتحلل معها » . فإننا نرى ليسنج نفسه في مكان آخر يتعارض مع ما نص عليه في دراما تورجيته (دراما تورجية هامبورج) حين يقول : «إن على الكاتب الدرامي أن يقيم لنفسه حدوداً درامية يقف عندها أو يسير على هديها مختاراً » . وهو يشير إلى أن الكاتب لديه الحرية الشخصية والحرية الفنية في اختيار ما يراه ، وفي تحرر من المطلق حتى يصب فكره وسط الجماهير .

من الطبيعي أن الكاتب يتخذ من الحياة مادة لدرامته . لكنه يجب ألا ينسى ، أنه هو نفسه يقع داخل هذه الحياة أثناء اختياره لنسيجه الدرامي . لأنه يصبح في الوقت نفسه متفرجاً خارجياً أثناء اختياره للأحداث . فضلاً عن أن الكاتب وهو يحدد لمسرحيته المشهد الكبير أو الذروة الدرامية أو غير ذلك من الأساس الدرامي ، فإنه يكون حراً إلى حد ما ، وغير ملتزم التزاماً مطلقاً بنسيج الحياة الذي يقتطعه ليضمنه درامته .

فإذا ما عرفنا أن الاختيار في الدرامات التاريخية مثلاً ، تحدده الأحداث التاريخية والارتباط بالمادة العلمية أحياناً ـ اضطراراً أو اختياراً ـ أدركنا أن الحرية الفنية تتغير معاييرها من نوع درامي إلى نوع درامي آخر ، وأنها هي نفسها لا يمكن أن تكون شيئاً مطلقاً أبداً . ومن هنا يخرج علينا التباين في الدرامات .

كما نلاحظ أن الكوميديات الكلاسيكية تتخذ موضوعات معينة يختارها لها مؤلفوها من أمثال شيكسبير وموليير . الكوميديا عندهما تتخذ من التعقيد مساراً للأحداث ، وحتى نقطة الأزمة . ثم تتبعها بالانحدار الذي يبرر مواقف التعقيد ،

حتى ينتهي الأمر بالزواج السعيد في (لجاج في غير طائل) أو في عودة الثروة إلى البطل في (طرطوف) . هذه المواقف تقليدية في أغلب فكاهاتها . وهي بناء درامي هزيل وتقليدي يتكرر في مشاهد الختام في المسرحيات الكوميدية عند شيكسبير وموليير . ونقول إن هذا الانحدار للدراما غير مختار بعناية . لأن هدفه الأول والأخير ، هو حل مشكلة المسرحية (على خير) كما يقولون . لهذا يقطع المؤلف أحداثه وينهي بطريقة أو بأخرى أزمة الكوميديا في غير فنية درامية ، يضيع معها الصراع ، وتنفصل الأمور المعقدة جميعها مرة واحدة (وبقدرة قادر) وفي غير معقولية . وتظهر لنا التعقيدات التي يرى عليها البناء الدرامي كله وكأنها لا شيء ، بعد أن كانت هي المحرك الأعظم للدراما . من حسن حظ الكوميديات المعاصرة أنها تخلصت من هذه النقيصة التي لا تتفق مع مقدماتها أو مع ما سبقها من أحداث بالغة التعقيد .

رسم وتكوين الشخصية . .

الشخصية المسرحية في درامة من الدرامات شخصية مستقلة . تعكس نفسها أولاً بأول . وفي جو من الحرية الخالصة . بمعنى أن ما تقدمه أو تنم عنه من الأسلم أن يأتي أولاً بأول ، نابعاً من الشخصية نفسها ومن ذاتها .

والشخصية المسرحية تحس أنها في خدمة الأحداث التي تحددها الدراما ، لتعطي هي من داخلها ما تخلعه على الحدث وعلى التطورات المختلفة التي يمر فيها. وما من شأنه أن يطور الدراما أمامنا بصفة عامة .

لا يكفي أبداً أن تُمسك الشخصية بتلابيب قوانين أرسطو التي حدد بها الشخصية حين ذكر « أنها موظفة لخدمة الأحداث ـ كتاب فن الشعر » . لكن هذه الشخصية يجب أن تنطلق في الدراما الحديثة إلى تفتيح الأحداث التي عادة ما تكون موظفة في خدمتها على حد تعبير أرسطو نفسه . لأن هذا التفتيح ، وهذه المهمة الجديدة الملقاة على عاتق الشخصية هي التي تجعل لها في الدرامات المعاصرة موقفاً

معيناً بالنسبة للأحوال والمجتمع وموقف الأحداث ، بما نعتبره هاماً وضرورياً (لحياة) الشخصية المسرحية . فكلما تعمق الكاتب في البحث عن الأحوال المحيطة بدرامته وبشخصياته ، كلما فهم الجمهور الشخصية المسرحية نفسها ودورها وموقفها في الدراما ، وكلما عثر على أبعاد جديدة لها غير خدمة الحدث وحده . لأن الشخصية التي يقول بها أرسطو بهذه النظرة المحدودة كما أراها ، تتحول إلى شخصية ذاتية ، وليست مستقلة ، تدور حول نفسها في أنانية وانفعالية . إن شخصيات العصر الحديث لا تخضع لفكرة القضاء والقدر ، الشخصيات اليونانية القديمة التي عاصرها أرسطو .

ويؤكد برايس [1] أن الشخصية المسرحية لا يمكن أن تظهر وحدها ، لأنها لا تكون شيئاً . فمكوِّنات الشخصية حقيقة هي في علاقاتها ببقية الشخصيات الأخرى . ومعنى ذلك أن الشخصية وحدها تقدم أحداثاً غير مرتبطة بالآخرين ، أو غير مرتبطة بأحداث الآخرين .

الشخصية المسرحية لا تتوقف في الدراما ، ولا تنتهي مهمتها عند عرضها لنفسها أو لذاتها أو حتى في إظهار علاقاتها ببقية الشخصيات . لأن كل هذا وذاك ليس كافياً لأن تسير الشخصية في الدوران الدرامي الذي يصل بها إلى تحقيق النجاح الجماهيري . إن أهم مشاكل الشخصية هي حركات التطور التي تنتابها لتثري من الدراما . ولقد لاحظ آرثر أن غالبية الشخصيات المسرحية لا تأخذ عادة مجال دورانها الدرامي كاملاً . بمعنى أنها قد لا تتطور ، وإنما تقف في مكانها ، لا تتحرك ، لكنها تردد ما قدمته عن طريق الشرح ، أو عن طريق أن تروي أو توضح ، وكل هذا لا يمت إلى الدراما بأية صلة . وهذا السلوك يجعل الشخصية تخرج عن تكوينها الدرامي ، وتتقمص كذباً شخصيات أخرى ليس لها صلة

---

(1) PRICE, W.T.
و.ت. برايس The Analysis of play construction and Dramatic principles, New York, 1908

بالدراما . وكلما توغلت الشخصية في هذا الخطأ الدرامي ، كلما خرجت وسرحت بعيداً عن تكوينها ومنطوقها ومكوّناتها .

يذكر الاستاذ بيكر في محاضراته : «إذا أراد الكاتب الدرامي أن يمسك بين يديه بالموقف المسرحي ، بما يعطي المولّدات الدرامية ومكونات المشهد الدرامي التي تمهد له انبثاقاً ناتجاً عن تعامل الشخصيات ، فعليه أن يدرس الشخصية المسرحية حتى يطابق تصرفاتها وحوارها وتحركاتها وتطوراتها مع منطوق المشهد الدرامي ومعقولية بنائه » .

ومعنى ذلك أن على الكاتب الدرامي أن يكتشف لنفسه أولاً الأحوال والظروف . ثم يضعها في علاقات شخصيات درامته ، حتى يصل إلى ربط الأحاسيس ، والسيطرة على التصرفات بعضها بالبعض . من الطبيعي أن هذا لا يكون برسم محدد لذلك في كل مشهد ، لكن الكاتب يصمم ذلك لدرامته بصفة عامة ، حتى يأتي التتابع من تلقاء نفسه لتجسيد وظيفة الشخصية المسرحية ووظيفة حوارها . فإذا ما مالت شخصية عن تكوينها الفني الثابت والمصمم لها ، فإن ذلك يعني أن الرسم المحدد قد تغيرت أو اضطربت مقاييسه ، كما يشير إلى أن الدراما قد خرجت عن الإطار الذي تخضع له في رسم محكم . وبذلك تتحول الدراما إلى السرد أو إلى الوقوع في الطبيعية أو إلى الانحراف أو التجميل الزخرفي أو إلى التوضيح والشروحات . وكلها مسالك لا تؤدي إلى الدراما جيدة الصنع .

إن الشخصية المسرحية لا يمكن لها أن تكون قوية إلاّ إذا تمتعت بالعمق الدرامي ، وسارت في دورات التطور متماسكة مع الأحداث داخل إطار درامي واحد ، وحسب تحديدات الأحداث مكاناً وزماناً وموضوعاً .

ولعلّ الشخصية هي أصعب التكوينات الفنية عند الكتاب الجدد . فلا هي الشخصية الطبيعية التي يتصورونها في أول الأمر ومن الوهلة الأولى . ولا هي الشخصية التي تعرفوا عليها قبلاً في حياتهم الخاصة ، فرقوها أو نقلوا ملامحها دون

أبعاد درامية إلى داخل مؤلفاتهم المسرحية . إن قوام الشخصية المسرحية مُركب من الواقع ومن الخيال ومن التركيب الكيمائي المعقد ، الذي يجعلها تبدو داخل الدراما وكأنها لغز الألغاز ، حتى وإن قدمت جديداً من الأحداث والتعريفات .

ومن هذه المهمة الصعبة ، أرى أن يقف كُتابنا طويلاً ـ وقبل بدء كتابة الدراما ـ أمام (تركيب) الشخصية موقفاً طويلاً . حتى تأتي كل شخصية على حدة ، وغير مكررة السلوك أو التصرفات أو الاحساس أو العاطفة . وما كثرة تباين الشخصيات في الدراما إلاّ مزيداً من ثراء بقية الشخصيات وإبعاداً للملل والتكرار والصورة المكررة عن روح الدراما .

الديالوج Dialogue

بدأ تعبير (الديالوج) في المسرح اليوناني القديم ، عندما تبادل الحديث أو إلقاء الشعر شخصيتان من الشخصيات المسرحية ، وقبل دخول الممثل الثالث إلى عالم الدراما على يد الكاتب اليوناني القديم يوريبيديس ؛ إذ كان تعبير الديالوج يعني الحوار أو المحاورة بين شخصين اثنين . إلاّ أن التعبير في العصر الحديث قد شمل أيضاً الحوار الذي تشترك فيه عدة شخصيات مسرحية أو غير مسرحية .

ويتهم الدرامي لي سيمنسون الدراما المعاصرة ، بأنها قد فقدت كثيراً من الشعرية التي كانت تتمتع بها . وهو يقع باللائمة على كتاب الدراما وحدهم ، لأنها لا يحمِّلون شخصياتهم وحواراتهم الاشعاع الذي يمكن أن يهز المشاهد ويحرك بالتالي من الدراما . لأن كتاب الدراما ـ في نظره ـ لا يريدون أن يستعملوا التعبير الشعري الدرامي الذي يؤدي إلى الحصول على درجة عالية من الكفاءة الدرامية .

وقد يكون سيمنسون على حق ، أو على بعضه إن أردنا التدقيق . لأننا نرى أن هذا النقص الذي يخص به في العصر الحديث الدرامات المعاصرة ، لم يكن يغيب أحياناً كثيرة عن الدرامات الكلاسيكية أو الواقعية كذلك .

إن هذه النقيصة موجودة في مسرحنا العربي ، وكأن مسرحنا ـ رغم بدائيته ـ على موعد مع الحركة المسرحية العالمية . وهي ظاهرة لا أستطيع تفسيرها حقيقة . لأن الديالوج في الدراما المعاصرة لا يزال جامداً ، وكذلك اللغة التي ينطق بها الديالوج نفسه . رغم أنه من المفروض أن اللغة الشعرية والمنولوج يعكسان على الدراما بطريقة مباشرة وأكيدة . أو على أقل تقدير ، من المتوقع منهما أن يعكسا الجو النفسي لدرامات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ومشاكل درامية أخرى كحرب فيتنام وقضية فلسطين والانفجار العسكري الامبريالي في آسيا وأفريقيا وأماكن أخرى من العالم المتوتر . . (لاحظ المسرح الوثائقي التسجيلي عند الألماني بيتر فايس) [1] .

إن درامات العصر في مجموعها تعكس ضموراً لا يتفق مع القوة التي تحاول أن تظهر بها .

يلفت لاوسون النظر في نظرياته إلى ضعف الديالوج . وإلى عدم اكتمال دوره الدرامي في أعمال كثيرة من الأدب الدرامي الأمريكي . ويشير بالاحترام إلى أصول الشعرية في درامات يوجين أونيل وجون روس باسوس وبول جرين وجورج أونيل وغيرهم . ويعزي الحالة الجيدة التي كان عليها الديالوج المسرحي إلى عدم ضياعه أو ضعفه .

يخطىء من يعتبر الكلام في الدراما ديكور تجميلي للأحداث المسرحية . إن وظيفة الديالوج لا تقف عند حد الكلمات أو التعبيرات اللفظية أو مجموعة الحروف التي تظهر في الحوار مرصوصة إلى جانب بعضها البعض . إن القضية تكمن في أن يعرض الحوار وتتسع وتتعمق وظيفته وتسير إلى المشاركة الفعلية ، والوقوف على نفس مستوى ما تقدمه الأحداث من تصرفات وتطورات .

---

(1) WEISS, PETER

بيتر فايس ، كاتب درامي ألماني يعيش في السويد . من مواليد 18 / 11 / 1916 . قدم كثيراً من المسرحيات الوثائقية التسجيلية التي تدين موقف الامبريالية والحروب الحديثة .

ويرى لاوسون أن الكلمة ، إذا هي لم تخدم الحدث ، فإنها تصبح ديكوراً فارغاً جافاً . إذ تبقى في النهاية بلا وظيفة أصلية حقيقية ، بل وبلا فهم كذلك . على اعتبار أن الكلام ما هو إلاّ حدث أيضاً . وهو أحد الأشكال الفنية التي تُكثّف الحدث وتنشره طولاً وعرضاً على مواقع الدراما الهامة وغير الهامة . لأن الانسان إذا تكلم ناطقاً ، فإنه يتصرف أيضاً تبعاً لذلك . ويعتبر لاوسون الكلمة تعريفاً للحدث المسرحي نفسه. وهو ما نستنتج معه في النهاية أن ضعف الكلمة ضعف للحدث والعكس بالعكس.

من الطبيعي أن الكلام عند أي إنسان يوسّع من دائرة تصرفاته ويصقل من ميزانها. والانسان بلا كلمة يعني تعطيل الأشياء فيه ، بما تؤثر على حيويته وانفعالاته كذلك . بل وعلى كل ما هو طبيعي وفطري فيه . والكلمة أحياناً كثيرة ما تعطي صورة عن الانسان المتحدث . . ضعفه وقوته ، مدى أفقه ، طبيعته ، إقدامه ، حركته وذوقه . والشخصية المسرحية بكلامها تحدد أبعاد ذاتها وتفصح عن سلوكها ، وتتعرف الجماهير على مقصدها لتستكشف خططها في الدراما ومواقفها في المسرحية . وهو ما لا نعثر عليه عند الحيوان الذي يجهل أحداثه وسلوكه وقياساتها ، وكل ما يتحكم فيه العقل من نشاط وحدود .

إن الأزمة في المسرحية والمواقف المعقدة تولّد مشاهد تحتوي على الصراع ، والكاتب الدرامي يضع الديالوج المناسب لهذه المواقف والمشاهد بما ينشر أحوال الدراما على نطاق واسع . وهذه الكلمات التي تعبر عن الأحوال والظروف هي الوسيلة الوحيدة والسلاح الفعال أمام الكاتب الدرامي للتعبير السليم . إذ بواسطتها فقط تنمو وتتدرج الشخصية المسرحية . وهو ما يحتاج إلى الشعرية عند الكاتب ليضمنها الكلمة والتعبير والأسلوب والديالوج والحوار والمشهد والفصل والمسرحية في النهاية .

على هذا ، نرى أن الديالوج ليس مجرد حوار بين شخصيتين تتبادلان

الكلمات دون محافظة على التكثيف والاهتمام اللفظي الذي يبرز بعض الحوار من غيره ، والذي يحتاج إليه الديالوج ، كما تحتاج إليه كل شخصية أمام الأخرى . بل نراه حواراً شعرياً يرتبط بالحدث ، إلى جانب أنه هو نفسه حدث آخر ، يوصل إلى حقيقة درامية ، من الضروري الحصول عليها في نهاية الحوار أو الحديث .

إن الكلمة هي مصدر الحقيقة الدرامية ، وهي اللون والطعم الدرامي للمشهد وللفصل . وهو ما نستعين على صحته برأي الأستاذ بيكر في الديالوج حيث يراه مرطباً للشعور ، مُظهراً لحقيقة المتحدث كاشفاً عن سلوكه . إن الكلمة المنفصلة عن الشعور والاحساس هي كلمة مخنوقة لا تصل إلى المتفرجين مهما تكررت على خشبة المسرح . وهي لذلك لا تكون مجدية في النهاية .

من كل ما تقدم ، يصبح الحرص على وجود الشعرية في الدراما أمر هام . إذ الديالوج بنصف شعرية يعيش بنصف رئة ، نصف حياة طبيعية . والكاتب الدرامي الذي لا يتمتع بالموهبة الدرامية في طبيعة فن المسرح .

من هنا ، نشير إلى أن محاولات التأليف الجماعي مدخل طيب وجديد إلى جماهيرية المسرح في الجماهيرية ، بل وفي غير الجماهيرية . ولعلّ ألف باء الدراما ـ كدراسة أشارت إلى الأساسات الجوهرية في فن كتابة المسرحية ـ قد وفقت في تسليح الكتاب والمحاولين في فن الدراما بالقواعد العلمية التي لا مناص من التفكير فيها ، واعتناقها ، اقتناعاً بأن طريق العلوم هو الطريق الأمثل في عصرنا الحديث .

• ألِف بَـاء الإخْـرَاج

مدخل نحو ألف باء الاخراج المسرحي . . .

منذ انتشار الترجمات الفنية ، والمكتبة العربية في أقطار كثيرة من الوطن العربي تهتم بالتسابق نحو ترجمة الكتاب الفني الذي يتحدث عن الفن المسرحي ، وبخاصة في مجال الاخراج المسرحي .

وقد خرجت إلى الجماهير العربية بعض الكتب التي ألفها بلغات اجنبية حية بعض الكتاب في هذا التخصص ، منها ما هو بأقلام أساتذة أكاديمية في الجامعات الفنية ـ وبخاصة الجامعات الامريكية ـ ومنها ما هو بأقلام مخرجين مسرحيين عالميين . ومع أن النوع الثاني في رأينا هو الذي يبرر النوع الأول استناداً إلى أن إعادة صياغة التجربة الفنية للمخرجين وإلباسها الصورة النظرية في كتاب هي شيء جيد . إلا أننا مع ذلك نجعل النوع الثالث من هذه الكتب هو الأميز بينها جميعاً . ونقصد به الكتب الفنية في مهنة الاخراج المسرحي والتي قام بتأليفها أساتذة من بعض الجامعات هم أنفسهم من الذين لم ينقطعوا في نفس الوقت عن مهنة (المشاق والمتاعب) كما اتفق على تسميتها . ولم ينقطعوا أو ينفصلوا عن دراساتهم النظرية الفنية في عالم علوم الفنون داخل مدرجات كلياتهم ، إنما حرصوا على التمسك بعملية التطبيق داخل خشبة المسرح ، للتعرف المستمر على واقع التجربة المسرحية ، وما تخلعه يومياً على حياة المسرح ، تماماً شأنها شأن واقع الدراما المكتوبة نفسها .

وليس هناك من شك أن هناك فروق عدة وجوهرية في الوقت ذاته بين محتويات هذه الكتب وفصولها . كل كاتب أو مخرج أو أكاديمي يحاول أن يقدم للمسرح . . هذا الصرح الثقافي والفكري ، كل ما تعلم أو ما استنتجه أو ما خبره

في حياته. وما أراه عملاً جليلاً ونافعاً ، أفـاد شبـاب الجامعـات والمعاهـد الفنية العربية أيضاً، باعتبار أن المسرح هو المسرح في كل مكان.

لكن تبقى هذه الكتب في الاخراج المسرحي بالنسبة لنا وللتجربة الجماهيرية على الأرض الليبية مثار جدال ومشاكل. لماذا؟

لأننا ننظر إلى المسرح نظرة جديدة . ومعنى ذلك أن وجهـة النظـر في كل صغيرة وكبيرة ـ وما أكثرها من يوم بدء قراءة النص الدرامي المسرحي وحتـى يوم ظهور العرض المسرحي في ثيابه الجميلة ـ يجب أن تكون منبثقة من الرؤية الجمالية والفنية التي نحاول أن نبثها أخيراً أمام الجماهير هنا . وهي مهمة غاية في الصعوبة لمن يتصدى لمهمة الاخراج المسرحـي ، إذا ما صمـم على الالتزام بواقـع العصر والاحساس حقيقة بمكانه ومكان جماهيريته اليوم على أرض الواقع الحي . وهـي مهمة سهلة ويسيرة جداً في الوقت نفسه إذا ما لم ينتبه إلى الخصـائص السياسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية. لأنـه سوف يسـير وبـلا أي عنـاء على هدى الأولين ، وعلى نظرياتهم الفنية في المسرح التقليدي أو الأوروبي أو العربي غـير الليبي . وكلها مجتمعات تختلف جذرياً في حياتها وإيقاعها ونظرتها للفنـون عن نظرتنا .

ولا يعني ذلك انتقاصاً من نظرة هذه المجتمعات للفن . وإلا كنا مغالطين . فلا يعقل أن يكون المسرح الإنجليزي أو الامـريكي أو النمسـاوي متخلف عن مسرحنا . لكن الصحيح أن نقول أنه يسير في منهج يختلف عن منهجنا ،وتحكمه ظروف وتقاليد لا تتوافق مع ظروفنا وتقاليدنا .

ولما كان هذا الموقف يضعنا في حيرة ، ويضع المخرجين المسرحيين العـرب الليبيين في نفس المكان ، نتيجـة عدم وجـود الكتـب الفنية التـي تهتـم بالمسرح الجماهيري أو المسرحية الجماهيرية أو الشعبية ، فإن ذلك قد دعانا بحكم معايشة التجربة وجهاً لوجه ، أن نتصدى لهذه المشكلة على المستوى العلمي ، وأن نحاول

قدر جهدنا العثور على خطوات تضمن السلامة للمخرج وسط هذا المد المهتم بالجماهير وبمصالحها وبفكرها وببناء وتكوين إنسان هذا المجتمع الجديد .

موقف الإخراج في مسرح الجماهير . .

هل تختلف مهمة الإخراج في أي مسرح شرقياً كان أو غربياً ؟ أوروبياً كان أو عربياً عنها في مسرح جماهيري ؟ أم أننا بحكم العيش مع التجربة نبالغ أو نتحمس للشكل الجماهيري ومضمونه على أرض الجماهيرية ؟ لنبحث القضية بشيء من التفصيل . نعرف أن الالتزام هو نظرة أو رؤية جمالية أو سياسية يعتنقها الفنان أو الانسان في وعي وفي وضوح ودون لف ودوران . وأنه في العصر الحديث هو سمة فنان الواقعية الإشتراكية [1] .

لكن هل يعتبر هذا الالتزام من مهنة الإخراج الجماهيري ؟ بالطبع نعم . حقيقة إن الإلتزام هو نظرة من نظرات كثيرة تكوّن شخصية المخرج . ومع أن خصائصه في أي مسرح في العالم هي في الالتزام والتقيد بمضمون الدراما ونقاط التفسير فيها وحضور جلسات التدريب في مواعيدها والاهتمام بكل الأدوار في عدل وأمانة ، وتدريب الممثلين كل بحسب مهمته ووظيفته الفنية دون افتئات على أحد أو محاباة لأحد .

فإن المسرح الجماهيري ، وإضافة لكل ما سبق من عناصر يلتزم (بموقف الاخراج نفسه) . بمعنى أن الفنان المخرج الذي يعمل على أرض جماهيرية واشتراكية أيضاً ، مطالب أكثر من غيره ـ وعبر قضية الالتزام ـ أن يجسد الواقعية الاشتراكية في إخراجه . ولما كانت الجماهير هنا بحكم تأثرها وتشربها لمقولات وتطبيقات أصبحت لا تنفصل عنها خلال يومها وساعتها وحياتها . فإن إثبات هذه

---

(1) راجع كتاب (فلسفة الأدب والفن) للمؤلف ، الدار العربية للكتاب . ليبيا ـ تونس . ابريل 1978 م مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم . تونس . ص 51 .

الجماهيرية ، والبحث عن وسائل الاثبات سواء كانت وسائل فكرية من تفسيرات المسرحية أو وسائل فنية تعمل وسائل التقنية المسرحية على ابرازها ، أمور من الأهمية بمكان . وقد يقتضي هذا الاثبات تعريض الأشياء (جعلها عريضة المعنى والتأثير) فحوار لممثل واحد قد يجسده الاخراج ليقوله عشرة أو عشرون أو مائة . وهو ما لا نعتبره تغييراً في كلمات المؤلف بقدر ما هو تأكيد لها ، بوضعها في الشكل الجماهيري . طبعاً في المكان الملائم لها تماماً منعاً لاختلاط الأمور والمقادير . وقد تشترك الاضاءة المسرحية مثلاً - وهي واحدة من الوسائل العصرية في يد المخرج - لتعمقه التزاماً بفكرة أو شعار أو توجيه . وليس معنى اشتراكها هو زيادة بقعة مسرحية ما على خشبة المسرح . فقد يكون الالغاء في الإضاءة عاملاً من عوامل جماهيرية الموقف ضد عاة من العتاة أو اقطاعي يقطع النور والأمل عن ثورة فلاحين أو عمال مصنع من مصانعه . وهكذا دواليك .

إن الموقف الذي يتبعه مخرج جاد هو موقف ثوري ، بمعنى أن عكس موقف المجتمع الجماهيري الجديد في مضمونه وشكله . يقتضي بالضرورة عناصر ثورية مماثلة ومشابهة حتى تصل الصورة إلى غايتها . مضمون اخراجي وشكل اخراجي جديدين لموقف مجتمع جماهيري جديد له مضمون وشكل جديدان أيضاً . وهو ما يحتم على الاخراج البحث عن وسائل ابتكار جديدة لا محاولة ، حتى نتجنب الاعادة والتكرار وخطأ الطريق الجديد .

والثورة في الاخراج المسرحي تعني عدم التقيد بكل أشكال ما قبل الثورة الفنية . وقطع الصلة تماماً بالقديم والتقليدي والمعروف وكل ما تمتلىء به صفحات كتب الاخراج المسرحي . إننا نحترم جهد العلماء ونظرياتهم وخبراتهم . لكننا نعيها ، في الوقت الذي لا نجعلها أساس تفكيرنا أو منهج سلوكنا في عملية الاخراج الجماهيري . لأن هذه القواعد الاخراجية فيها ، وحركة الممثلين ، وتوجيهات وضع المنظر والديكور المسرحي ، بل وألوان الملابس والأزياء ، كلها خرجت من فكر غربي لا أظن حتى وقتنا هذا إنه قادر على تفسير كلمة ومعنى

(الجماهيرية) . لأنها لا تعنيه في شيء . لكن ، وطالما أنها تعنينا نحن ، فإن المسرح كأداة هامة من أدوات الفكر والثقافة الثورية يجب أن يفعل كل ما في وسعه لإثباتها وبلورة مضامينها وتجسيدها أصواتاً وأفكاراً وشخصيات وتعاملات وسلوك وصراعات ونتائج أمام الجماهير . وإذا لم يكن لدينا حتى اليوم مسرح ثابت ومستقر ومتصل ومستمر ، فإنه يوم أن تقوم للمسرح قائمته - وسوف تقوم - فسيثبتُ للثورة آنذاك أن هذا العملاق المخلص ، هو واحد من أعظم الأسلحة الفكرية والثورية التي تصل الثورة بالجماهير ، كالالتزام دون لف أو دوران .

المسرح يتبع الثورات . أحياناً ما يسبقها ، وما يدلل على ثورية خالصة فيه لا نخلعها نحن عليه - كمسرحيين - فهو ليس في حاجة إلى تعضيد . المسرحيات الثورية ونظريات الاخراج الجديدة سبقت كلا من الثورتين الفرنسية والاشتراكية . في درامات بومارشيه وأشعار بودلير* ، تماماً كما في أدب ودرامات جوجول . ودستويفسكي وأشعار تورجنيف ** وغير هؤلاء وهؤلاء .

وميزة الثورة لمهنة الاخراج المسرحي ، أنها تقدم تيارات جديدة تفاجىء الناس وتصطدم بها الجماهير . ولم ينبثق ويتأكد تيار الطبيعية في الاخراج المسرحي إلا عندما ركب رأسه المخرج الفرنسي أندرية انطوان[1] وأخرج اللحم المذبوح يقطر دماً أمام الجماهير في طبيعية غارقة سجلها له تاريخ الاخراج المسرحي. لأن المخرج المسرحي بحكم قدرته الفكرية النظرية وقدرته التطبيقية الفنية هو القادر على تحوير هذه المفاهيم أو تلك إلى الاتجاه الجماهيري ، المؤثر على الجماهير المشاهدة ، المتوصل مستقبلاً لاستحسانات هذه الجماهير عبر آرائها وأحاسيسها واستنتاجاتها من العرض المسرحي نفسه . الاخراج لمسرح الجماهير يتعارض أشد

(*) Beaumarchais , Baudelaire

(**) Gogol, Dostoevski, Turgenev

(1) أندريه انطوان (1858/1/31 - 1943/10/19 م مؤسس المسرح الحر الفرنسي . André Antoine .

التعارض مع الأتوماتيكية . هذا المرض العضال في جسم مسارح كثيرة ، يحمله مخرجون كثيرون أيضاً دون أن يحسوا بمرضهم . وما نقصد به اخراجاً اوتوماتيكياً يخرج على الناس وعلى الجماهير دون أن يشترك العقل فيه . وهو اخراج شائع . تدخل المسرحية ـ أية مسرحية ـ فيه فيبرمجها هذا النوع اللعين إلى حركات ممجوجة وأصوات منفردة وحركات إضاءة لا تحتكم إلى الذوق في شيء . لكنهـا مع ذلك تخرج في النهاية مسرحية على خشبة المسرح . قد ينجح هذا النوع وسـط جماهـير غارقة في الأحلام أو في الأهواء . وسط مسرحيات رومانسية أو لامعقولة . وسط مجتمعات تسيطر عليها الرصاصة فلا يأمن المشاهد العودة إلى بيته بعد انتهاء التمثيل حتى ولو كان في مدينة نيويورك أو مانهاتن . لكن ذلك لا يمنع أن نقول إن الاخراج ليس جماهيرياً . لأنه لو كان كذلك لبثّ الوعي في نفوس هؤلاء وهؤلاء . ولاختار نوعاً آخر من الفكر الانساني، وهو يملأ الدنيا في كل مكان . ولما استغفل الجماهير صاحبة المصلحة الحقيقية في الاستهلاك الثقافي النافع ، البعيد كل البعد عن مظاهر العنف والبطش والقلق .

وما الاخراج الأتوماتيكي إلا ماكينة صماء لا تهتم بالمشاعر أو بالعلـوم أو الآداب الانسانية ، تقدم المعلومات القديمة بل والأثرية العتيقة في إطار مزخـرف مزيف ، وداخل رداء ملون كاذب ، لكنه براق في الوقت نفسه . ولعل أكبر دليل على زيف هذا النوع وعدم ملاءمته البتة للجماهـير الاشتـراكية ما ذكره الاستـاذ والمخرج السوفييتي جيورجي توفستونوجوف [1] :

« لم أُخرج في حياتي عرضاً مسرحياً اتومـاتيكياً محضراً من قبـل كما يحُضر الدواء وفق روشتة الطبيب في تشخيص المرض . كما لم أُدرّس لطلابي في الفن أشكالاً وفورما ثابتة أو قوالب مخصوصة مقدماً . لأنني أنا شخصياً لا أعرف مقدماً

(1) Georgij Tovsztonogov جيورجي توفستونوجـوف (1915/9/28) رئيس قسـم الاخـراج المسرحي بأكاديمية الفنون المسرحية بموسكو . ومخرج أول بالمسرح السوفيتي . حاصل على جائزة الدولة وجائزة لينين في الفنون .

كيف سيكون الموقف » .[1]

ما بعد المخرج مؤلف العرض المسرحي . .

مـا من شك أن المخـرج السوفييتـي قسطنطـين ستانسلافسـكي[2] (17 / 1 / 1863 ـ 7 / 8 / 1938 م ـ) والمخرج الفرنسي المعـاصر جان لـوي بارو[3] (8 / 9 / 1910 م) قد قدما منذ بداية القرن العشرين جهـداً خارقـاً ـ سواء كان بالنظرية الفنية أو التطبيق عملياً ـ في الارتقاء بعملية الاخراج في المسرح بعد أن كان الدوق جورجماينجن[4] (1826 ـ 1914 م) قد قعَّد قواعدهـا الأولى في منتصف القرن التاسع عشر .

وقد استقر القرن العشرون على تصنيف نوعيات المخرجين في المسرح إلى ثلاثة أنواع معروفة وشائعة لدى الفنانين ، وحتى بين طلاب معاهد الفنون . وهي المخرج المنفذ . . الذي ينفذ كل شيء بحذافيره تماماً . فكأنه صورة (نجاتيف) للمؤلف نفسه . ثم المخرج العاكس . وهي مرحلة ثانية تفاعل المسرح فيها ولكن في حدود ضيقة . إذ كان كل ما يعكسه هذا المخرج لا يزيد عن كونه تفسيرات بسيطة لا تتجاوز كثيراً ما سبقه إليها المخرج المنفذ .

---

(1) Georgij Tovsztonogov
كتاب (حول افكاري)Gonolotaim Köre
بوادبست1975 Magvetö Könyvkiado, Budapest O . O . 26 . 27 , 1975 .
ص . 26 ، 27 .

(2) Konsztantin. S. Sztanyiszlavszkij
مخرج سوفيتي وصاحب نظريات مسرحية .

(3) Jean - Louis Barrault مخرج فرنسي معاصر وممثل مسرحي وصاحب مدرسة الفن الصامت في المسرح الحديث .

(4) II . György Meiningen
مخرج ومهندس ديكور مسرحي ، تخصص في اصلاح حال المسرح بتقديم روائع العالميات للكُتّاب شيكسبير ، جوته ، شيللر ، كلايست ، موليير.

إلا أنه من الأمانة العلمية والفنية أن نقول أن مرحلة المخرج مؤلف العرض المسرحي قد تجاوزت الحدود والخطوط إلى مدى بعيد وطيب . حيث يأخذ هذا النوع من الاخراج وجهة نظر جديدة لا تكتفي بما يعرضه الكاتب في درامته ، لكنها تتجاوزه لاثبات رؤية المخرج الذاتية ، حتى وإن تعارضت أحياناً كثيرة مع مضامين الكاتب الدرامي . ولقد أعطت هذه الطريق الاخراجية الجديدة ـ والتي شاعت في منتصف خمسينات هذا القرن ـ فرصة ومساحة واسعتين للمخرجين في العالم ، وبخاصة بعد نكبة الحرب العالمية الثانية أن يتحركوا بفكرهم وبأسلوبهم ليقولوا شيئاً بعد أن كبلتهم النازية الهتلرية عن ممارسة فنهم ومهنهم ، وأبعدتهم عن خشبات المسارح التي اختفت وبكثرة من جراء القذف النازي .

ولقد انتهز المخرجون الفرصة ، فقدموا جديداً ومتجاوزاً لكل ما عرفه المسرح فكراً وتطبيقاً وخدعاً . حتى أصبح من المتعارف عليه بأنهم نفر من الفنانين يعيدون صياغة الدراما من جديد في قالب ثوري لم تعرفه المسارح من قبل .

ومع ذلك ، ومع امتداد هذه الموجة حتى عصرنا هذا بداية الثمانينات . فإن الواضح استناداً إلى التاريخ المسرحي العربي أو العالمي أن المؤلفين الدراميين قد استاءوا كثيراً لهذا التقدم الفني الذي احرزه المخرجون المسرحيون على طريق مهنتهم الشاقة . ففي مصر نادى نعمان عاشور ويوسف ادريس ورشاد رشدي ، باخراج مسرحياتهم بأنفسهم خوفاً من (بطش) المخرجين بمواليدهم الدرامية . لكنهم لم يجرأوا على ما هددوا به .

ولعل المشكلة لا تزال قائمة حتى اليوم . دليلي على ذلك المؤتمر العالمي للهيئة العالمية للمسرح والذي عقد أخيراً في باريس وحضرته 35 دولة يمثلها 175 مسرحياً و22 خبيراً فنياً . والذين ناقشوا ضمن النقاط والموضوعات الرئيسية الأربع المحددة للمؤتمر قضية المؤلفين والمخرجين . وقد اشترك في المؤتمر الفرنسي جان لوي بارو J. L. Barrault وجرسي سيتو J. Sito ورومان سيدلوفسكي R. Szidlowski من بولندا ، وألكساي أر بوزوف A. Arbozov وكاريل جيرد K.

Jird وأوليج تاباكوف O. Tabakov من الاتحاد السوفييتي، والبروفيسور ارنست شوماخر E. Shcumacher ورولف رومر R. Rommer من المانيا . والبروفيسور جيمس ارنـوت J. Arnot وميشيل جوليانبـن M. Gulianben من انجلتــرا . والمخرج هارولد كلورمان H. Clurman والناقد هنري بوبكين H. Popkin من الولايات المتحـدة الامـريكية . والكاتب الايطالي ألـدو نيكولاي A. Nicolaye ونـوريا اسبـرت N. Aspert من اسبـانيا ، آرفي كيفيمائـي من فنلنـدا ، وايفـا سوكوبوفـا E. Soukupova ومـيرو بروشاشــك M. Prochaska من تشيكوسلوفاكيا . . وغيرهم كثيرون .

وما يهمنا في المؤتمر هو قضية المؤلفين المسرحيين والمخرجين ، ثم نتائج المناقشة التي اشترك فيها أئمة رجال المسرح في العالـم ومـن مختلف التخصصـات فيه . ويدفعنا إلى بحث توصيتهم ثقتنا في الأكثرية منهم الذين قابلناهم وجهاً لوجه ، وأتاحت لنا ظروف الحياة أو لقاءات المؤتمرات العمل معهم في مؤتمرات الهيئة العالمية للمسرح السابقة ، أو التتلمذ على كبار المخرجين منهم . واذن كانت التوصية :

«لوحظ منذ سنوات الستينات أن مخرجي المسرح أصبحوا لا يتقيدون كثـيراً بنص كلمة الكاتب الدرامي . مؤثرين ابراز الوجه الفني عند كل منهم الذي يحمل رؤية فكرية تظهر بوضوح داخل العرض المسرحي . وتجعل من الحـوار محطـات مرور فقط » .

والوصول إلى هذه التوصية لم يكن عبثاً ، ولم يكن أمراً سهلاً كذلك . فقد هاجم الدراميون الفـرنسيون المخرجـين في بلادهـم هجومـاً قاسياً ، باعتبارهـم المهيمنين على كل حركة كبيرة وصغيرة في المسرح والعرض المسرحي ، الأمر الذي أخل ـ حسب مناقشتهم ـ من فن كتابة الدرامـا . ويؤيد كتـاب فرنسـا الكتـاب البولنديون وعلى رأسهم جرسي سيتو . لكنه يحلل موقف الصراع بين الفريقين في النقاط التالية :

أولاً : أن فترة الستينات قد فجرت (أزمة الكلمة) ، هذه الكلمة الغالية التي

كانت قد رخصت كثيراً عبر برامج الإذاعتين المسموعة والمرئية (حتى تملآن ساعات الارسال) ، فقدت الكلمة الرائقة في المسرح ، رنينها في المسموعة والمرئية .

ثانياً : استناداً إلى ما تقدم ، وصلت الكلمة في المسرح إلى حالة (الافلاس) فكراً وتطبيقاً . وما يؤكد وجهة النظر هذه ، هي التجاء بعض مخرجي المسرح العالميين من أمثال بيتر بروك P. Brook وجرسي جروتفسكي J. Grotovski إلى هجر الكلمة الخواء التي رخص وقعها ونزلت قيمتها (للأسف) والاتجاه إلى تحقيق عرض مسرحي غني بوسائل التعبير الأخرى التي يجمعها فن المسرح . فاستعملا في تجاربهم التي سجلها المسرح العالمي في السبعينات (الأصوات) عوضاً عن الكلمات . وقد أدى ذلك إلى الاهتمام بجسد الممثل وأطرافه ، باعتبارهم أدوات الاستغلال الفني والتعبيري الجديد. بمشتقاتها الكثيرة والمتعددة الألوان movement وإلى جانبها (النظرة واللمحة) بادراكاتها المختلفة Sight تحتل الأهمية العظمى في الاخراج المسرحي الحديث.

رابعاً: التأثيرات الفنية عند فن الخيالة (السينما) .

نعرف جميعاً ما أتى به الفن السابع (فن الخيالة) من تطورات سريعة في عالم هذه الصناعة الفنية . من الصور المتحركة المتلاحقة في فرنسا على يد الأخوين لوميار في نهايات القرن التاسع عشر ، حتى مرحلة الخيالة الصامتة غير الناطقة ففي منتصف ثلاثينيات القرن العشرين . ثم مرحلة الخيالة الناطقة بالصوت . وحتى مرحلة الابهار نتيجة وسائل التقنية .

ثالثاً : أن هذا التحول الذي أودى بعظمة الكلمة ووزنها وقيمتها في أغلب مسارح السبعينات قد استمر ووجد تطويراً في الانطلاق . فأصبحت (الحركة)

وخدع الرؤيا والألوان وتغير وتعدد الشاشة منذ نهاية الخمسينيات .

هذه الحركة المستمرة ـ خاصة في العشر سنوات الأخيرة ـ في الخيالة قد أدت إلى أن يشعر المخرجون المسرحيون ببطء الصورة في المسرح . وما كان من نتيجة اندفاعهم إلى تغيير هذا الايقاع بأفكار إخراجية تنبع منهم استناداً إلى سلطاتهم الواسعة في مرحلة الإخراج المسرحي . ولما كانت الستينات والسبعينات قد عرفت بمخرج الخيالة على اعتباره البطل الأول ، فأصبحت الشرائط تنسب إلى مخرجيها قبل مؤليفها ، فإن ذلك قد حدا بالمخرجين المسرحيين إلى تقليد هذه الظاهرة التي لا تزال حتى يومنا هذا .

واعتباراً لهذه الصورة الحية التي أردنا نقلها للمسرحيين العرب عن (حالة المسرح العالمي) باعتبارنا كلنا جزء من هذا المسرح . فماذا يكون الموقف في حالة الإخراج لمسرح جماهيري . يضع نصب عينيه ـ وفي كل لحظة ـ موقف الجماهير فوق كل اعتبار ؟

لا أنكر أن تقسيمات وتصنيفات المخرج ، سواء كان منفذاً أو عاكساً أو مؤلفاً للعرض المسرحي كانت ولا تزال الأساس العلمي الذي مارسنا تدريسه في أكاديمية الفنون بالقاهرة (المعهد العالمي للفنون المسرحية) وفي معهد جمال الدين الميلادي للموسيقى والتمثيل بالجماهيرية الليبية ، ضمن أساسات ونظريات منهج مادة (الاخراج المسرحي) . وهو نفس ما تُدرسه أكاديميات الفنون المسرحية في اوروبا التي تعلمنا فيها . ومع أنني قد أشرت إلى هذا المنهج في كتابي (دراسات في الأدب والمسرح)[1] . إلا أنني أمام واقع البحث عن طريق إخراجية جديدة ، ومناسبة لمسرح جماهيري يقتضي علي أن لا اقف عندما وصلت إليه في بحوثي ودراساتي . وأن أتحرى طريقاً آخر أسميه بـ (ما بعد المخرج المسرحي مؤلف العرض

(1) كمال عيد
دراسات في الأدب والمسرح . . الدار المصرية للتأليف والترجمة . المطبعة ، العربية ، يونيو1966 م القاهرة .

المسرحي) . وبخاصة بعد أن اتهم مسرحيو العصر الحديث ـ كما يتضح في جلسات الهيئة العالمية للمسرح عام 1980 م ـ من أن المخرج المسرحي المعاصر في أي مكان قد تجاوز الحدود. الأمر الذي دعا المؤلف الدرامي السوفييتي المعاصر الكساي أربوزوف إلى أن يدلي بدلوه في القضية قائلاً:

« إنني أناقش وأتعرض لهؤلاء المخرجين الذين يفسرون ويؤولون ويؤدون (Interpert) المسرحية لكنهم لا يعرضونها أو يظهرونها أو يثبتونها (Show) [1] .

فإذا ما أضفت اعتبارات أخرى لجوهر المسرح هذه الأيام ، وهي التي غيرت وبدلت من مهمته الفكرية والثقافية حتى أصبح المسرح واحداً من أهم الأسلحة الحديثة ، في استناد إلى الدور الاجتماعي الذي فرضه هو بنفسه وبدراماته على العالم . وهو ما لاحظه البروفيسور الفرنسي جان دوفجنو J. Duvignaud من زيادة اهتمام بدور المسرح (اجتماعياً) كلما زادت سلطات المجتمع وتعززت متطلبات جماهيره . في الوقت الذي فترت فيه اهتمامات الجماهير وولعها ، بالمسموعة والمرئية والخيالة . باعتبار أن المسرح هو (الحالة الموصلة الوحيدة) لمشاعر الانسان التي تتخذ المواجهة والمكاشفة أسلوباً مكثفاً لمهمة الفن ، وهي خاصية تتيح المجال للمسرح دون غيره ليحمل على أكتافه وليقدم على خشبة المسرح القضايا القومية كذلك . إلى جانب قضاياه الجماهيرية المعاصرة مثل عكس العالم ، وتربية الأجيال الجديدة . وعلى حد إضافات المخرج الفرنسي جان لوي بارو . .

«لقد تغير الفنان المعاصر حقاً. فبعد أن كان المجنون والغبي والمخرج في

Alekszej Arbuzov (1)

Szinhaz XIII . Evfolyam Szama Junius 1980 , 5 . 0 .

الكساي اربوزوف

مجلة المسرح ، السنة الثالثة عشر ، العدد رقم6 يونيو1980 م ص5 .

مسرح الماضي، أصبح هو الانسان الذي يحمل دور الضمير في المسرح المعاصر»[1] .

فأين تكمن بعد ذلك خطوات الاخراج في مسرح الجماهير؟ إنها تكمن في فكر المخرج الذي يعيش ويهتم بقضايا الجماهير. ونحن نرى هذا الفكر اللامع ـ والذي يجب ونتوق لأن يقدم في مسرحنا الليبي ـ في اتجاه فكر المخرج إلى مسارح المجموعات . بمعنى الالتصاق في اختيار المخرج للدراما بهذه المسرحيات التي تتحدث عن التعليمية والتربوية . مسرحيات تعليمية وتربوية ترفع من مستوى فكر أبنائنا لتكمل لهم تعليمهم الذي أصبح الآن حراً وكافياً لكل أنواع المعارف .

« إن التعليم الإجباري الذي تتباهى دول العالم كلما تمكنت من فرضه على شبيبتها هو أحد الأساليب القامعة للحرية . إنه طمس اجباري لمواهب الانسان . وهو توجيه اجباري لاختيارات الانسان. إنه عمل دكتاتوري قاتل للحرية ، لأنه يمنع الانسان من الاختيار الحر والابداع والتألق». [2]

كما تكمن نفس الخطوات في انهاض فرق الهواة ومساعداتها . وذلك باتجاه المخرجين المسرحيين بالتنازل عن أبراجهم العالية ، والحلم بالعالمية الفنية، لأن النزول إلى قاع مجتمعاتهم وبين الهواة في مسارحهم الصغيرة ، هي العالمية لهم ولأعمالهم ، حتى وإن لم تتجاوز مساحات مجتمعاتهم وأقطارهم مهما كانت محليتها .

إن الأخذ بيد الهواة والتحليق بهم في أجواء عليا من الفن المسرحي ، هو مهمة الاخراج الحديث ، القادر وحده ـ وبصنع مخرجيه ـ على إنجاز هذا التغيير الذي يسود المسرح العالمي اليوم . فالاهتمامات بمسرح الأطفال ومسارح الشباب

(1) المرجع السابق ص 4 Jean - Louis Barrault , Ibid, 4.0
(2) معمر القذافي
الكتاب الأخضر . الفصل الثالث ، الركن الاجتماعي للنظرية العالمية الثالثة ، (التعليم) ص . 71 ، 72 .

عبر التعليمية والتربوية يؤدي لا محالة إلى إثراء عالم الوعي وعالـم الخيال وعالـم تصديق الواقع الذي يعيشون فيه ويلتفون حوله كل صباح ومساء . وهي كلها جهود فكرية وفنية تُقوّي من واقع المسرح العام نفسه ، وتتطور به إلى نقطة أسمى مما وقف عنده في السنوات الأخيرة .

لكن تطبيق هذه الصورة الجماهيرية طريق صعب مليء بالمشكلات . لأنه يفرض علينا أن نتخلى عن دكتاتورية المخرج المسرحي التي عاشت طويلاً ، كما يلزمنا في الوقت نفسه إلى احترام أمثل لكلمة الكاتب الدرامي . والتعمق فيها قبل الانفصال عنها في اتجاه إلى أثرة الاخراج أو تنفيذ لوجهات نظر خاصة .

وهو ما يفسح المجال للابتعاد شيئاً فشيئاً عن التحليقات الواسعة ، والخيالية في كثير من الأحيان من قبل الاخراج ، والاقتـراب مرة أخـرى من واقـع البيئـة الاجتماعية ، ثم دور المسرح مع هذه البيئة على أساس جديد من التعامل . يكون فيها المسرح في خدمة المجتمع مجدداً لسياسة الاجتماع فيه ، محققاً لدور الجماهير، مفصحاً عن كل ما يعترض الانسان من مشاكل ومعوقات .

إن هذا التعبير في رسالة المسرح يصل بالجماهير أكثر من ذي قبل ، على ضوء رسالته ورسالة المخرجين الذين يهتمون بتفسير تعبير (الجماهيرية) والتعمق في هذه الظاهرة إلى أبعد الحدود . وما هو في الوقت ذاته (ثورة فنية جديدة) .

ولعل هذه الوجهة الجديدة لا تولد وجهات نظر أخرى ، قد تعتقـد بميلاد تعطيلات للعصرية في المسرح .

إن العصرية أو التجديدية في حد ذاتها ما هي إلا حركة ثورية، تتجه إلى البحث عن الجديد في تطوير المسرح . وطالما تحمل وجهات نظر الاخراج الحديث ومفهوماتها بواعث الثورة الفنية وعناصرها ، فإننا يمكن والحالة هذه أن نعتبر المناداة بجماهيرية الاخراج المسرحي ، حركة عصرية كذلك ، استناداً إلى احتوائهـا على

منبهات جديدة تمنع خطر الانزلاق إلى الفردية وإلى التحكم وإلى فرض السلطة الواحدة الأبدية ، في الحياة المسرحية .

على هذا ، نصل إلى أن مدرسة جديدة في تاريخ الاخراج المسرحي يمكن لها أن تنبثق ـ وبلا مبالغة ـ من تجارب المسرح في القطر العربي الصغير الجماهيرية الليبية ، لكنه لا يكف لنا أن نتفاءل .

إن علينا أن نقدم برنامجاً للعمل من أجل تحقيق هذه الغاية . وأن نتعرف ـ بالدراسة والبحث العلمي ـ على تجارب الآخرين علماء وفنانين ومخرجين . وأن نستوعبها . ثم نقدم وجهة نظرنا في علمية وفي أكاديمية ، ثم نتمسك بما نقدمه ، ونحاول قدر جهدنا تطبيقه ، وإبراز معالمه الفكرية عبر مسرحيات ومسرحيات . حتى يتأصل الاتجاه الجماهيري . ويصبح على مستوى العرض المسرحي حقيقة مجسدة لا ترقى إليها شكوك .



• ألف بـاء المكان

في عالم البحث عن مسرح جماهيري يمكن له أن ينطلق على أرض الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية وفق ظروفها الجديدة التي نشأت بعد الثورة ، وفي محاولة لتحقيق طريق جماهيرية المسرح . وبالنظر بعين الاعتبار إلى الفقرات التي تخص هذه الدراسة أو تمسها على مستوى الإيجاب في الركن الاجتماعي للنظرية والعالمية الثالثة . وصلت إلى تحديد الموقف في المسرح الجماهيري في ثلاث زوايا رئيسية :

الزاوية الأولى . . ألف باء الدراما[1] .

الزاوية الثانية . . ألف باء الاخراج في مسرح الجماهير[2] .

ثم الزاوية الثالثة . . . والتي تبحث فيها هذه الدراسة كتتمة لهذه الحلقات الثلاث ، وأعني بها ألف باء المكان في مسرح الجماهير .

•

لكن ، لماذا هذا الاهتمام (بالمكان المسرحي) حتى نخصص له دراسة مستقلة ؟ وهل يصل البحث في المكان المسرحي إلى مستوى البحث في أسس الدراما أو فن الكتابة المسرحية ، أو إلى مفهوم الإخراج في مسرح الجماهير ؟

---

(1) انظر الفصول الأربعة
العدد رقم(11) ذو القعدة 1389 الموافق سبتمبر1980 ، السنة الثالثة ، ص14 وما بعدها .

(2) انظر الفصول الأربعة
العدد رقم (14) شعبان1390 الموافق يوليو1981 ، السنة الرابعة ، ص148 وما بعدها .

أقول نعم ، لأن العرض المسرحي لا تتـم له الشرعية الفنية ، ولا يلتحـم بالجماهير - أية جماهير - حتى ولو كانت الجماهير المرفهة أو البرجوازية ، إلا بضرورة تواجد المكان في العرض المسرحي. هذا المكان الذي تتم فيه في النهـاية صياغـة العرض المسرحي الذي يظهر أمام أية نوعية من الجماهير. فما بالنا بجماهير شعبية لها من الأشكال والأهداف والمضامين الفنية طرز خاصة ، تختلف في الكثير وتتناقض مع العديد والتقليدي في آن واحد مع أشكال وأهداف ومضامين الفن المسرحـي الاشتراكي.

إن فرقة مسرحية ما تبدأ طريقها مع نص درامي تشيع فيه روح الاشتراكية بأبطال أو شخصيات من العمال أو الفلاحين أو المنتجين أو الجنود ، ثم تتدرب على هذه القطعة الأدبية وفق مفهوم الإخراج المسرحي الجماهيري ، لا تستطيع في نهاية الأمر أن تكمل الطريق ، أو أن تصل إلى التفاعل الفني والنفسي بين ما تقدمه سواء من فوق خشبة مسرحية أو حول قطعة أرض زراعية ، هي الحقل مثلاً ، أو حتى في ميدان شعبي من الميادين ، أو أمام واجهـة من واجهـات المعابـد أو المساجـد أو المعارض أو الأثر المعماري التاريخي ، وبين الجماهير الملتفـة حولهـا دون تواجـد (المكان المسرحي) ذلك لأنه بدون هذه الزاوية الثالثة - والأخيرة في هذه الدراسة - لا تقوم للعرض المسرحي بمواصفاته الفنية والجماهيرية أية قائمة .

ولا يكفي لنا أن نختار في سطحية أو عفوية مكاناً في الشارع أو في ميدان أو في حي مزدحم بالجماهير أو في سوق من الأسواق ، لنقول في النهاية أن العرض المسرحي الذي نقدمه هو عرض جماهيري . إن الأمور الفنية لا يمكن أن تؤخذ بهذه البساطة ، وإلا كانت النتيجة بعيدة كل البعد عما نرجوه أو نحسبه لهذه التجربة الغريبة ، والتي نحاول أن نُقعد لها القواعد على أرض الجماهيرية .

ودافعنا إلى مجانبة هذا الرأي السطحي ، هو أن المسرح العـالمي لـم يولـد اليوم ، أو حتى في قرننا المعاصر . بل هو كيان ثقافي وجماهيري منذ ميلاده الأول ، سواء في محاولات المسرح الفرعوني في مصر ، أو المسرح في حضارة بابل وآشور ،

وحتى في المسرح اليوناني الذي يعتبره العالم المتمدين المسرح المكتمل في القرن الخامس قبل الميلاد.

وهذا العمر ـ الطويل نسبياً ـ في حياة المسرح قد دفع به إلى أن يمر في عديد من التجارب التي اهتمت بالمكان المسرحي ، هذا المكان الذي ظل طوال عدة آلاف من السنين خاضعاً للتجربة في المعمار ، وفي ملاحقة الطبيعة البشرية ، وفي ملازمة لتقدم العلوم ، وفي إصرار على الاستفادة من التقنية ، ومن ظهور غاز الاستصباح ثم الكهرباء وأخيراً منذ أربع سنوات فقط ، حينما استعملت المباني المسرحية بداخلها أشعة ليزر الحديثة الاختراع [1] .

ولعله من الملاحظ أن (المكان) يلعب دوراً هاماً اليوم في حياة الفنون جميعها ، وليس في حياة المسرح فقط فليس المسرح هو كل الفنون على أية حال . صحيح أنه يجمع على خشبته فنوناً كثيرة ، أصيلة وتابعة ، مثل فنون المعمار والموسيقى والجميلة والتشكيلية والتطبيقية والباليه والرقص والفن الصامت (البانتوميم Pantomime) . لكن ما شاهدته من معارض فنية لفن النحت (Sculpture) في صيف هذا العام 1981 بمدينة فيينا بالنمسا في عدة ميادين واسعة وأمام القصر الامبراطوري النمساوي السابق يؤكد على أن كثيراً من الفنون ـ حتى في البلاد الأوروبية ـ بدأت في تقييم النظرة الجماهيرية ، وفي الاعتداد بالأحكام الجماهيرية . وهو الأمر الذي جعل الفنانين الأوروبيين الكبار يهجرون قاعات المعارض المزخرفة والمنمقة والمضاءة والتقليدية في الوقت نفسه ، وينزلون بأعز وأغلى انتاجهم الحديث إلى الشارع ، وإلى رجل الشارع وعامة الناس . وما نراه منعطفاً جديداً ، وتجاه الجماهير لم يكن من السهل العثور عليه قبل عدة سنوات مضت في القارة الأوروبية ، الشهيرة بالقاعات الفخمة والستائر الأرجوانية اللون ، والأماكن الاستراتيجية لعرض الانتاج الفني أياً كان نوعه .

---

(3) منذ أربع سنوات مضت ، وابتداء من عام1977 م بدأ المسرح القومي البريطاني الذي افتتح في لندن حديثا على نهر التايمز باستعمال أشعة لايزر في الاضاءة المسرحية .

في المكان المسرحي

لا نستطيع أن نصف المسرح الفرعوني بالمسرح الجماهيري ، وفق الـزوايا الثلاث التي حددناها في مطلع هذه الدراسة . لماذا ؟

لأننا لم نعثر على معالـم تحـدد ألف باء الدرامـا الاشتـراكية التـي تكتـب للجماهير العريضة آنذاك . بل إنه لمن المشكوك كذلك حتى وقتنا الحاضر وجـود (التمثيل Acting) بالمعنى المتعارف عليه . وكل ما هناك أو ما بقي هناك ما هو إلا (عبـارات) درامية كشف عنهـا العالـم بالآثـار المصرية جاستـون ماسبـيرو Gaston Maspero عام 1882 م وسماها على حد تعبيره (عبارات هرمية) نسبة إلى الأهرام المصرية . ولقد أثبتت الملاحظـات المصرية وجـود الفـن التشـكيلي ، وتواجد فن الموسيقى وكذلك فن الرقص . كما أثبتت الدور الرئيسي الذي لعبتـه هذه الفنون في حياة الثقافة المصرية القديمة . حقيقـة أن الفراعنـة على اختـلاف عصورهـم قد شاهـدوا بعض المشاهـد البهلـوانية من المهرجـين (Clowns) في قصورهم بين الرقص الجماعي والغناء الجماعي كذلك ، لكن لفظ (الممثـل) أو (التمثيل) لم يكن وارداً بتاتاً . وحتى في أسطورة (إيزيس وأوزوريس) فلـم يكن الحوار الدرامي أكثر من بدء صاحب الدور بنطق اسمه (أنا أوزيريس . . أو أنا نوت أو سِتْ) وهو ما لا يكفي بطبيعة الحال لسد أركان الدرامـا بمواصفاتهـا المعروفة . ونفس ما حددناه على الدراما ، ينطبـق على الإخـراج المسرحـي ، بل والمكان المسرحي الـذي كان قصراً فرعـونياً لا يصـل إليه إلا التبعـاء وأصحـاب الشأن ، بعيداً عن أعين الجماهير الفرعونية ذاتها.

وفي حضارة آشور وبابل ـ والتي لا تزال في حاجة إلى الكشف عن معالمها ـ لم يكن الشكل الدرامي فيها أكثر من شكل ديني بحت يقوم على احتـرام الآلـه والانحياز إلى الدين . بدون النظر أو حتى التفكير في الشكل الجماهيري الذي نرنو نحن إليه اليوم .

ولا تتوافر شعبية المكان بعد ذلك في المسارح التالية إلا في المسرح اليوناني القديم (مسرح الإغريق) . مسرح ذو صالة جماهير منحوتة في الصخور . مسرح يتسع لثلاثين ألف مشاهد دفعة واحدة يجري التمثيل في النهار وفي وضحه تندفع إليه الجماهير من كل حدب وصوب من قرى اليونان متجهة إلى العاصمة أثينا حاملة معها المأكل والمشرب والغطاء أحياناً ، لتشاهد عروض شعراء وعظماء اليونان اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وأرستوفانيس وغيرهم. ورغم أن كل هذه الحقائق الشعبية في مسرح اليونان القدامى ، فإننا كذلك لا نستطيع أن نعتبره مسرحاً جماهيرياً قديماً ، إلا فيما يختص بزاوية المكان المسرحي الجماهيري ، الذي لا يضم هذه الآلاف الثلاثين تحت قبة السماء الزرقاء الطبيعية. وتأتي معارضتنا لتسمية المسرح اليوناني القديم باسم المسرح الجماهيري ، لأن الدراما ـ خاصة كما يظهر من نصوص شعرائها الأربعة الكبار السابق الإشارة إليهم ـ كانت دراما أبطالها من الآلهة (مثل الإله زيوس Zeus كبير الآلهة ورب جبل الأولمب) ، ومن أنصاف الآلهة ، ومن كبار القواد ، ومن الملوك ، ومن العظماء . وكلها كما هو واضح شخصيات عظيمة لا يمكن أن تتحدث إلا بحوار نبيلي (نسبة إلى النبالة) . إن مسرحيات اليونان القدامى خاوية من الشخصية الشعبية أو الجماهيرية الحقة . وحتى إن عثرنا على شخصية جماهيرية أو شعبية في واحدة من المسرحيات الثلاثمائة التي تركها التراجيديون الثلاثة الأول (اسكيلوس ، سوفوكليس، يوريبيديس ولم يبق منها إلا 32 مسرحية فقط) . فإنها عادة لا تكون أكثر من شخصية التابع أو الخادم الذي لا تحتل في مسرحية بأكملها أكثر من بضع كلمات ليست ذات قيمة على أية حال . فإذا ما أخذنا في الاعتبار أن العرض المسرحي وقتها كان يتكون من أربع درامات ، وكان نفس العرض يستمر لثلاثة أيام متتالية ، أدركنا ضياع (الحيز الجماهيري أو الشعبي) داخل العرض المسرحي في المسرح اليوناني القديم .

ثم إذا ما بحثنا بعمق في مفهوم شعبية المكان الواسع لجماهير هذا المسرح ، أظهر هذا البحث اعتراضات جوهرية لأن هذه الجماهير التي كانت تتلقى العروض

المسرحية في المدرج اليوناني الكبير ، لم تكن تلتقي حقيقة بمضامين درامية شعبية أو تخص الجماهير . ومن هنا يمكن أن تنتفي صفة (الشعبية) عن هذا المكان الشعبي المظهر، العِظامي المضمون والمحتوى.

وفي المسرح الروماني ، عندما انتقلت الحركة المسرحية من أثينا إلى روما ، لم تجد درامات اليونانيين القدامى صدى لها في نفوس الرومانيين ، خاصة التراجيديات منها . أما الكوميديات فقد كان لها مثيل في المسرحيات الشعبية الرومانية القديمة . وهي كوميديات كان لها اتصال وثيق وتفاعل مع الشعب . لكن ماذا عن المكان في المسرح الروماني ؟

كثرت الدور المسرحية عن ذي قبل . بدأ المعماري إسكوروس M.Scaurus أول مسرح حجري ما بين عامي 58 ، 55 قبل الميلاد على شكل دائري أيضاً ، وفي وضع هندسي يحمي المتفرجين من اتجاه سقوط المطر ولفحة الشمس . اتسعت صالة الجمهور لعدد 27,000 مشاهد من الجالسين وعدد 13,000 مشاهد من الواقفين . بينما مسارح أخرى أصغر حجماً اتسعت لأربعة عشر ألفاً 14,000 ولثمانية آلاف مشاهد [1] .

وفي المعمار أو المكان المسرحي لم يهتم الرومان القدامى بالعلاقة بين صالة الجماهير وخشبة المسرح ، وهو ما كان يمثله مكان الأوركسترا عند اليونان (Orchestra) . وعلى ذلك فقد ظهرت مشاهد الرقص على خشبة المسرح نفسه بدلاً من مكانها في الأوركسترا عند اليونانيين . وأقبل الشعب - إلى جانب المسرح - على السيرك ، وعلى الألعاب الرياضية والبطولات الدموية والمسابقات اللا آدمية . وكانت النتيجة أن عربة سباق كانت تستهوي الجماهير أكثر مما يستهويهم الأدب الدرامي أو الشعر المسرحي .

---

(1) كان مسرح ماركيللوس Marcellus يتسع لعدد 14,000 مشاهد بينما كان مسرح بالبوس Balbus يتسع لعدد 8000 مشاهد .

ويتضح من الحقبة التاريخية ، ورغم بناء الدور المسرحية وانتشارها آنذاك ، أن المسرح لم يكن يعجب إلا الطبقة الحاكمة من قياصرة ومعاونين لهم [1] .

ولعل ما يشير إلى فقدان الشعبية أو المساواة في هذا المسرح هو تقسيم مكان الجمهور إلى ثلاث درجات منفصلة عن بعضهـا البعض ، إضافـة إلى تخصيص الصف الرابع عشر (14) في مدرج مكان الجماهير لراكبي الحصان ، (الخيالـة) ولعلهم كانوا ينتمون إلى رجال السلطة في العصر الروماني حسب تأويلنا . ولعل هذا الإجراء في الحياة المسرحية هو أول العلامات على ظهور التقسيم البرجوازي والنبيلي الشكل الذي ساد المسارح العالمية بعد ذلك . وكانت التفرقة في أثمان تذاكر الدخول هي المظهر الاستمراري لما أوجده لنا الرومانيون القدامى في عالم مكان الجمهور في المسرح .

كما أنه من الملاحظ على خصائص الجماهير وعلى الدراما نفسها أنهما كانـا صورة واحدة مكررة للشكل الاستعبادي .

« كان مجتمع المسرح الروماني هو عديد من الجماهير التي تشكل في تجمعها أنواعاً متباينة من العبودية والناس المستعبدين ، حيث الطبقة الغالبة في المجتمع هي طبقة العبيد » [2] .

ثم . . . انحسر المسرح بعيداً بعيداً عن الجماهير . في حياة مجتمع القرون الوسطى المظلم ، والتي استمرت حوالي عشرة قرون (ما بـين القرنـين الخـامس والخامس عشر تقريباً) . المسرح يحتاج إلى الحياة ، ولا مسرح بدون حياة . وكيف كان يمكن قيام مسرح وسط طبقات الإقطاع التي وصف عصرها بعصر الإقطاع

(1) مثل القياصرة والحكام دوميتيانوس Domtianus ، ديوكليتيانوس Diocletianus ، ومن بعدهما القيصر هونوريوس Honorius

(2) تاريخ المسرح في العالم
الجزء الأول بودابست 1972
دكتور هونت فرانس وآخرون ص90

A Szinház Vilagtörténete
1. Volume, Budapest 1972
Dr. Hont Ferenc. P. 90.

Period of Feudalism وبين تعاليم الكنيسة المسيحية القاسية . كانت الجماهير نفسها في انقطاع عن بعضها البعض وسط مجتمعها. لم يكن الشعب يتقابل مع بعضه البعض في بداية هذا العصر إلا أيام الآحاد داخل الكنيسة ، ووقت إقامة الشعائر الدينية . حتى انبثقت مؤخراً ـ ورويداً رويداً ـ آداب المعبد من الطقوس والتعاليم الدينية في حوالي القرن الخامس الميلادي ، حيث كانت تنشد الشعائر الدينية بواسطة بعض الأفراد داخل المعبد .

لكن سرعان ما انتقلت هذه الأعمال الفنية الدينية من داخل المعبد إلى خارجه ، واحتلت الميدان الواسع الفسيح أمام المعبد في القرن الثاني عشر . وهو ما يعني لنا ـ من وجهة نظر الجماهيرية ـ ازدياداً في الرقعة الجماهيرية ، حيث استطاع كل الناس من مشاهدة التمثيل ، دون حاجة ضرورية للدخول إلى المعبد للتعبد أو التدين .

حقيقة أن هذه الدرامات التي كان يقوم بتأليفها كتابة وأدائها تمثيلاً واخراجها ترتيباً فنياً القساوسة ورجال الدين أنفسهم . وأنها كانت كلها ذات طابع ديني بحت ، تفصح عنه هذه التقسيمات الدرجية الثلاث ، التي قسموا على أساسها خشبة المسرح إلى ثلاثة مستويات هي (الأرض ، الجحيم ، السماء) . الأرض حيث توضح علاقات البشر مع بعضها البعض . ثم الجحيم حيث تكفير الإنسان عن سيئاته ، قبل أن يصعد إلى الدرجة النهائية (السماء) عند الله سبحانه وتعالى . إلا أنها (أي الدرامات) مع ذلك قد استحوذت على عدد كبير من جماهير هذه الفترة . . (تذكر المراجع التاريخية أن العرض المسرحي في مدينة راميز Reims عام 1490 م وعنوانه الولع المهووس قد حضره 16,000 مشاهد) لم تتولد الجماهير فجأة في مسرح القرون الوسطى . فقد مر هذا المسرح بفترة طويلة حتى وصل إلى مرحلة استيعاب هذه الجماهير . نتيجة أسباب عديدة نلخصها فيما يلي :

1 ـ خروج التمثيل من صحن الكنيسة إلى الميدان الفسيح أمام المعبد .

2 ـ انتقال التمثيل في المسرحيات الدينية من يد القساوسة ورجال الدين داخل الكنيسة ، إلى قليل من رجال الدين الذين كانوا يصرون على تشجيع الحركة المسرحية الدينية ، إلى جانب كثير من سكان المدينة الذين تقدموا للاشتراك في هذه العروض .

3 ـ تطور يتجلى في اشتال المرأة كعنصر نسائي في العروض المسرحية الدينية فقد ثبت صعود امرأة على خشبة المسرح في مدينة متز Metz عام 1468 م في مسرحية بعنوان (القديسة كاتالين) ، وكان عمر المرأة آنذاك 18 عاماً . وكان اشتراكها مشجعاً على ظهور زميلات لها على المسرح في فرنسا . في الوقت الذي كان مسرح فيرنزا الايطالي يعج بالأطفال في مسرحياته الدينية .

فإذا ما تعرضنا لشعبية أو مدى الشعبية في مسرح من هذا النوع الديني ، وجدنا أن فن كتابة المسرحية كان يسير في ثلاثة اتجاهات درامية محددة .

أ ـ درامات تتخذ من الانجيل موضوعات لها .

ب ـ درامات تستند فكرتها على تاريخ الأبطال القصصيين . تبرز فيها الأعاجيب والمعجزات .

ج ـ درامات تعج بالأخلاقيات المجازية . لكن ، لعل ما يهمنا هنا في هذه الفترة المتأخرة من حياة مسرح القرون الوسطى ، هو أن الوجود الإنساني استطاع أن يأخذ طريقه إلى الجماهير عن طريق خشبة المسرح ، وفي العلانية . بعد أن بدأ يزاحم ـ وفي لطف ـ الشكل الدرامي الديني البحت الذي كان سائداً في بداية فترة القرون الوسطى وبخاصة بعد القرن الخامس والقرن السادس الميلاديين. وإننا لنرجع هذا الانتشار الجماهيري في فن كتابة الدراما إلى هذا الاشتراك الفعلي الذي قدمته الجماهير والمواطنون العاديون فاقتربوا ، وقربوا معهم الحياة المسرحية إلى الفعل العادي ، وإلى الذوق عند الإنسان ، وإلى التفكير الحر غير المتقيد تقيداً واضحاً بالعقيدة الدينية المسيحية آنذاك . وكانت النتيجة لهذه الجهود الإنسانية الخلاقة أن قدم المسرح الديني المسرحيات الدينية جنباً إلى

جنب مع المسرحيات الدنيوية التي كانت تقف إلى حد بعيد في مواجهة السيطرة الاقطاعية التي وصمت العصر ، لتعطل انتشارها ومحاولات توسعها ، في كل من فرنسا وألمانيا وتيرول Tirol في النمسا وفي إيطاليا وأسبانيا وشمال أوروبا في الدول الاسكندنافية .

المكان في عصر النهضة الأوروبي

من الثابت أن الشعب على مختلف فئاته ودرجاته قد وجد في عصر الإحياء والنهضة المدخل الطبيعي للانسان ليظهر بلحمه وشحمه ، آلامه وأحلامه وأفراحه ، أمام الجماهير على خشبات المسارح الأوروبية ، التي كانت قد أخذت في الازدياد تماما كاعادة الكشف عن العلوم والآداب . ففي ايطاليا ، رغم قيام انتعاش النهضة المسرحية على البلاطات العظيمة في ذلك الوقت ، إلا أن الشعب لم يعدم وسط هذه المظاهر بالمسرحية الشعبية الريفية التي ازدهرت في ذلك الوقت .

وقد بلغت درامات عصر النهضة الحقيقية عظمتها في مدريد باسبانيا وفي لندن بانجلترا وفي باريس بفرنسا ، تماماً كما كان شأنها في روما بإيطاليا . لكن خاصية الشعبية لم يكن لها قياس ثابت في جميع هذه العواصم . فهي بمقاييس مختلفة هنا وهناك في الجنوب الغربي من القارة الأوروبية . يظهر المسرح الاسباني وسط عصر النهضة ، ولم تكن النهضة للشعب قد تطورت تماماً . إذ كانت الاقطاعيات لا تزال تسيطر على العصر هناك وعلى الموقف ، بل وعلى أمور الحياة في اسبانيا كلها . هذا إضافة إلى ما كانت تستأثر به التقاليد والشعائر الدينية من حقوق وسلطة .

وهو ما يدفع بنا إلى استخلاص مهمة الفن ووظيفته آنذاك وأن نقرر أن الفن - بما فيه فن المسرح - لم يكن للشعب أو من أجل الشعب. بل كان فن محدد المهمات الأدبية والفنية والفكرية لتمجيد الملكية ورجال الدين والطبقات الحاكمة العليا . وهو ما يجعلنا نحرمه من صفة الجماهيرية الشعبية إذ لم تكن غالبية موضوعات

دراماته تعتني بمشاكل الأغلبية أو الشعب . وحتى إذا ما نظرنا إلى أعمال الكاتب الأسباني لوب دي فيجا Lope De Vega (1562 -1635 م) ، وهو واحد من مشاهير كتاب عصر النهضة الأوروبية عامة ، وجدنا احداث مسرحياته في الغالب تجري في القصور ، وشخصياته من النبلاء والأمراء والملوك . وما هو بعيد عن أحاسيس الشعب الاسباني ومشاكله وأمانيه أو تطلعاته . باستثناء درامة واحدة بعنوان (فوينتي أفيخونا) (Fuente ovejuna)[1] .

ثم ، إذا حللنا مرة ثانية موقف الدراما الأسبانية في عصر النهضة عند كاتب درامي اسباني آخر هو كالدرون دي لا باركا Calderon De La Barca (1600 - 1681 م) وجدنا انتاجه هو الآخر لا يزيد في ارتباطه بالشعب عن سابقه ومعاصره لوب دي فيجا . ودرامته المعنونة (مسرح العالم الكبير El Gran Teatro Del Mundo) ، التي كتبها عام 1645 م تدور أحداثها في السحب وبين الملائكة وعباب البحار. أحداث ومؤثرات لا ترتبط البتة بأحوال الناس أو وجدانيات المواطنين أو محاولة التعرض لمشاكلهم أو اشتراكيتهم في الحدث . لكن ليس معنى ذلك إفلاساً جماهيرياً أو إنسانياً في مسرح عصر النهضة الأسباني ، لأن دراما (دون كيشوت) Don Quijote التي كتبها الأسباني سافدرا ميجول دي سرفانتس (1547 - 1616 م) أثبتت وبالدليل القاطع وقوفها وتفاعلها مع الجماهير الأسبانية آنذاك . بل لقد اعتبرت المسرحية نموذجا رائعا وجديداً على ابراز موقف الانسان الأسباني ببطولته للخير وعظمته في القوة الطيبة التي تنشر الخير والاصلاح والرحمة والشفقة والإخاء . وكل ذلك بفضل المضمون الأخلاقي الذي حملته الى مسرح عصر النهضة الأسباني . لكن درامة واحدة ماذا يمكن أن تفعل وسط الآلاف من

---

(1) دراما (فوينتي أفيخونا) (Fuente Ovejuna)
كتبها الاسباني لوب دي فيجا Lope de Vega حوالي عام 1618 م ، دراما شعرية في ثلاثة فصول ، ويمثلها 8 شخصيات من الرجال وأربع شخصيات نسائية ، الى جانب عدد من الأدوار الصامتة .
وقد ترجمت المسارح المجرية الدراما عند تقديمها الى (القرية البطلة) ، بينما ترجمتها سلسلة المسرح العالمي في القاهرة الى (ثورة فلاحين) .

الدرامات البعيدة عن حس ونبض الجماهير .

ويمتاز عصر النهضة في إيطاليا بظهور تيار (كوميديا الفن) أو المعروفة باسم الكوميديا دي لارتي A Commedia Dell'Arte ، التي جاءت بأول محاولة للشعبية الارتجالية في تاريخ الدراما عامة . إلى جانب الاهتمام الزائد بالطبقات الفقيرة كان هذا النوع من الدرامات الايطالية في عصر النهضة يمثل بيد طبقات الشعب المختلفة عن طريق الارتجال أو التلقائية العفوية Spontaneity في الشارع وبين احضان الجماهير الحقيقية .

ولقد امتد تيار كوميديا الفن الى سائر أنحاء بلاد أوروبا منتقلا من إيطاليا حاملاً لجذور الأصالة الشعبية ، وظل التيار ممتداً داخل القارة الأوروبية لفترة زادت على المائتي سنة . ووصلت كوميديا الفن إلى كل من اسبانيا وفرنسا والمانيا وانجلترا وتوغلت شخصياتها العادية المختارة من شخصيات المواطنين العاديين في العالم الأوروبي وصعدت الى السطح شخصيات العجوز بنتالون Pantalone ، التاجر الفينيسي The Merchant of Vinice [1] ، والخادم الفكاهي ارلكينو Arlecchino ، والجندي الشجاع كابيتانو Capitano وهي نفس الشخصيات التي نبع منها الفرنسي موليير Moliere بعد ذلك . أما في انجلترا ، فتبدأ النهضة عام 1597 م عندما يجمع الانجليزي جيمس بيربدج James Burbage أطراف مسرح يشرف عليه في العاصمة لندن . ويزداد الاقبال الجماهيري على المسارح والدور المسرحية فينشأ مسرح ذو ستة أضلاع وُضع على قمة سطح البناء فيه تمثال للإله هرقل Heracles وهو يحتضن بذراعيه الكرة الأرضية ، ونعني به مسرح (الجلوب Globe) . وهو المسرح الذي اعتمد عليه الانجليزي شيكسبير في عرض مسرحياته ، التي اندفعت إليها الجماهير بعد أن اجتذبتها وسلبت لبها

---

(1) هناك مسرحية بهذا الاسم The Merchant of Venice دراما كوميديا في خمسة فصول كتبها الانجليزي وليم شيكسبير William Shakespeare (1564 - 1616 م) عام1596 م . وهي من الدرامات التي تنتمي الى كوميديات المؤلف .

العبقرية الشيكسبيرية . ولأول مرة منذ تاريخ المسرح اليوناني القديم تجتمع داخل مسرح من المسارح طبقات من مختلف فئات الشعب على اختلاف درجاته ومشاربه .

ولقد ساعدت بدايات مسرح جيمس بيربدج على قيام المسرح العام المستمر داخل انجلترا . حيث كان عام 1554 م بداية قصة الاحتراف في المسرح العالمي . وتوسعت المسارح رغم صغر حجم الأعضاء المحترفين (ما بين خمسة وثمانية أعضاء فقط) حين تعرضت للأنواع الأدبية المسرحية مثل التراجيديات والكوميديات ودرامات الانترلود Interlude ، وهي مسرحية درامية يتخللها فصل أو مشهد إضافي يتميز بلحن أو قداس أو قطعة موسيقية يدخل ضمن نسيج العرض المسرحي .

ويذكر التاريخ أن قاعة الأسد الأحمر Red Lion قد عملت كمسرح دائم يومي في مدينة لندن منذ عام 1567 م أي قبل محاولات بيربدج بثلاثين عاما كاملة . حتى إذا ما أقبل عام 1584 م كان في لندن وحدها ثمانية مسارح تعمل في استمرارية رائعة .

وزاد من الاهتمام بالمسرح مساعدات الانجليز ، ففي عام 1585 م تتكون ثاني الفرق المسرحية الانجليزية الكبيرة بمعاونة اللورد أدميرال تشارلس هوارد Charles Howard ، وتحمل اسمه كعلامة من علامات الفضل . ثم يظهر مسرح روز (Rose) كأول مسرح يومي منظم . ويتبعه المسرح العام Public عام 1599 م . ويسبقه بعام واحد عام 1598 بناء المسرح التم (Swan) وفي عام 1605 يولد مسرح الثورة الأحمر (Red Bull) . ثم مسرح الأمل (The Hope) الذي يفتتح أبوابه عام 1613 م .

ولقد أدى هذا الازدياد إلى ميلاد المسارح الخاصة . ويسجل عام 1605 م ميلاد أولى هذه المسارح ، كمسرح الرهبان السود (Blackfriars) ، ومسرح الحظ

السعيد (Fortune) ، ومسرح الرهبان البيض (Whitefriars) . ثم مسرح المعارك (Cockpit) عام 1617 م الذي احترق فيما بعد ، فأعيد بناؤه وتغير اسمه الى مسرح العنقاء (Phoenix) ، ثم المسرح الخاص الذي اتخذ له مكاناً قصر سالسبوري Salisbury Court في عام 1629 م .

هذا العدد الوفير من الأبنية المسرحية ، وعدد يزيد عليه مئات المرات من المسرحيات مثّلت عصر النهضة الانجليزي الحقيقي . ولما كنا في خوف من أن تجرنا الأحداث التاريخية الى الاطار التاريخي . ومع اعترافنا بجهود الدراميين الانجليز بن جونسون Ben Jonson (1573 -1637 م) ، كريستوفر مارلو (1564 -1593) Christopher Marlow ، جورج تشابمان George Chapman (1559 -1634 م) ، توماس هايوود Thomas Heywood (1575 - 1650) ، توماس ميدلتون Thomas Middleton (1570 -1627) .

إلا ان وليم شيكسبير وحده كان قادراً على إبراز موقف الشعبية والشعبيين في جل دراماته ، حتى وإن حوت وامتلأت هذه الدرامات بالشخصيات التاريخية ، وشخصيات الملوك والأمراء والقواد والنبلاء . وأمام هذا التناقص الغريب لا يسعنا إلا أن نحترم فكر شيكسبير ، هذا الفكر المعقد ، الذي استفادت منه الشعبية والجماهيرية في كثير من مسرحياته ، وبالقدر الجيد الذي يسمح للعناصر الشعبية والشخصيات الشعبية البسيطة بأن تصعد إلى المسرح ، وتظهر وتبرز ، وتؤثر في النهاية تأثيراً صادقاً غير مخل بالهدف الشعبي الصادق إن كل مسرحية من مسرحيات شيكسبير تخترق الاطار البرجوازي الذي صممه الكاتب بحكم شخصياته . . . وظائفها في الحياة والمجتمع الانجليزي ، لتقدم لمحة مكتملة عن العمال أو الصناع أو الخدم أو التابعين ، دون هزء أو سخرية ،وكأن الكاتب يضع النقيضين على خشبة المسرح في موقف التضاد الصريح ، والواجب كذلك .

تقتضي منا الدراسة للكشف عن مواطن الشعبية في واحدة من درامات شيكسبير أن نتطرق الى التطبيق العلمي من خلال درامة واحدة له . نضعها كنموذج حي وباق ، أمام كل من يبحث عن مضمون الشعبية في الدراما وحتى تكون الأدلة واضحة ، لتسمح لنا ولغيرنا فيما بعد أن يبدأ هو الآخر البحث بنفسه عن مثل هذه المضامين في درامات أخرى .

وقد اخترت درامته (روميو وجولييت) لتكون المحك لهذا النموذج . وحاولت أن ألف حولها يمنة ويسرة للكشف عن عناصر الشعبية تأليفاً ومكاناً مسرحياً .

امتاز شيكسبير عن زملاء عصره السابق ذكرهم ، بأنه كان دائماً مرتبطاً بالتحدث عن عصره وعما يحيط به من أحوال. وكان يُعنى بالصبغات المختلفة . فإذا كانت حوادث مسرحيته (روميو وجولييت) تدور حول شابين محبين ، جعل مكان الأحداث ايطاليا الساخنة ، ونسج الحب تحت شمسها المحرقة ، وفي ضوء قمرها جمع المحبين . كما انه امتاز على زملائه كذلك (باللغة) التي كان يستعملها معالجاً مختلف المشاكل ، ومنها الشعبية أيضاً ، وعلى المستوى اللغوي الملائم لها لتصل إلى الجماهير مباشرة .

يذكر البروفسور والتر رالي (Walter Raleigh) « إن مزايا شيكسبير الحقيقية تكمن في القصيدة الشعرية والأغنية الشعبية والحكايات التي تتضمنها مسرحياته وشخوص مسرحه » . الدليل على ذلك أن قاموس اكسفورد الكبير قد حوى كلمات جديدة ثبت عدم استعمالها قبل العصر الشيكسبيري . كما أنه جدير بالذكر هنا أيضا أن نشير إلى ملاحظة توماس جري Thomas Grey في القرن الثامن عشر « من أن شيكسبير قد صوَّر بكلماته حقيقة عصره ومجتمعه ، كما سجل العادات وطرق التحية ونظام الملبس والرياضة والألعاب والموسيقى وأشكال قطع

الأثاث والفن والجندية والاستعداد للسلاح وحياة المدرسة والتعليم» .

وفيما يخص مضمون الشعبية ، فإننا نقول إن شيكسبير لم يكن شعبياً بالمعنى المفهوم لمدلول الكلمة في أيامنا هذه بل ومن خلال النظرة السطحية، قد نقول بأنه على العكس كان في آدابه أكثر إبرازاً للنبالة من غيره من المؤلفين .

لكن ـ بالنظرة العميقة ـ يمكن التعرف في مسرحه ، على موضوعاتها التي تتسم بالشعبية وبتأثيراتها النفسية والفلسفية الخاصة على الناس ، بما يولِّد شعبية خاصة ، شعبية ناتجة من أحاسيس الجماهير الشعبية ، سواء التي تشاهد المسرح ، أو التي تقوم بتمثيل المشاهد الشعبية في المسرحية . وهي على ذلك تصبح شعبية ناتجة عن التلاحم الانفعالي الذي يحدث بين صالة الجمهور وخشبة المسرح ، شعبية تحمل العناصر السيكلوجية بدرجة كبيرة ووفيرة .

بل إنه لمن الملاحظ كذلك ، ان شيكسبير كان يعمل على رفع وإعلاء قيم الاحساس الشعبي ، محاولا النهوض به وترقية مظاهره وأساليبه . ودراماته مليئة بالمواقف والمشاهد الشعبية الخالصة ، القصيرة حوارا المليئة احساسا والمفعمة نبضا نفسياً رائعاً . موقف حفاري القبور في (هملت) موقف شعبي مائة في المائة . وسوق استراتفورد في (قصة الشتاء) يفيض بشعبية المساكين والمواطنين العاديين . وشخصية المرضع في (روميو وجولييت) تكشف عن شعبية بريئة خالصة لذيذة الطعم صادقته . والصناع في (حلم منتصف ليلة صيف) يمثلون طبقة العمال والكادحين والثورة العمالية المتقدمة التي كانت في علم الغيب . ومشهد فالستاف في الحانة بين أفراد الشعب ، والشعب برمته في (ريتشارد الثالث) يقول الرأي الجماهيري في الحكم والسلطة ، حتى ولو لم يكن ذلك مشروعاً له . وأخيراً مشهد الكرنفال الشعبي في (تاجر البندقية) .

وما استعمال شيكسبير لمعالم الطبيعة في دراماته الا جزءاً من مظاهر الشعبية لديه . فالأبراج العالية تغلق على أصحابها فلا يتطلعون الا إلى السماء القريبة منهم

على حد ظنهم .

ومن الملاحظ عند شيكسبير أنه يوظف الطبيعة كعامل هام وأساسي في مسرحياته وهو يعرض لذلك أسماء كل الزهور ، وأسماء العطور ، وأمثلة العجائز ، والحكم والأقوال المأثورة ، وكأنه العالم العارف بكل بواطن الأمور . وهو يذكر أغلب أنواع الحيوانات وخاصة المفترسة منها ، وأنواع الأسماك ، وأسماء الليالي ومشاهد النجوم، وطلوع الفجر وخوفه ، والبحار بكل أسمائها وأماكنها . وهو ما يساعد على ابراز التشبيهات الأدبية مضبوطة ومؤثرة .

الشعبية في المسرح الفرنسي ومسارح أخرى .

ولعلنا ـ ونحن نبحث عن عناصر شعبية مرت بتاريخ المسرح العالمي ـ نحاول أن نستفيد من تجارب الآخرين ، إذا ما صلحت لنا تجاربهم . أو دراستها لاستخراج جديد ينبت في أرضنا ، ويتناسب مع التجربة على الأرض العربية . ونحن نؤمن كذلك بأن مسح الأشكال والعناصر الشعبية التي ظهرت في مسرح من المسارح ، أو في بقعة من البقاع أمر لا بد منه ، خاصة إذا ما حدثت هذه الظاهرة في مسرح سبق مسرحنا وعاصر مرحلة هامة من التطور حرمتنا ظروفنا من التعرف عليها ، أو كانت بعيدة بحكم موقعنا الجغرافي عنها ، فلم تصل إلينا نتائج الاستفادة من الظاهرة أو التجربة . وليس معنى الاغراق في مسارح تاريخية هو نقل التجربة بذاتها ، لأن هذا ليس ممكناً . فقد تغير عامل الزمن ، ودخلت تقنيات عصرية وتكنولوجية تفرض علينا هذا التغيير ، بل وتجبرنا على عملية الابتكار ، حتى لا ننفصل نفسياً عن جذور الأرض ، ونتائج ومحك التجارب . أضف إلى ذلك أن مسرحنا العربي الليبي يقف وسط ميدان جديد عليه في التجارب الثورية الثلاث ، السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

وبالنسبة للشعبية في المسرح الفرنسي ، ووسط درامات تمثل قمة البرجوازية السياسية التي كانت سائدة في منتصف القرن التاسع عشر وقبله كذلك .

ومناهضته لمسارح رائعة مجهزة بالسجاجيد والثريات والمقصورات والاستراحات، يظهر المخرج الفرنسي أندريا انطوان (Andre Antoine) (31 / 1 / 1858 -19 / 10 / 1943) ليقدم تجربته الشعبية الرائدة . رافضاً فيها مسارح البرجوازيين ، وعقليات الجماهير التي ترغب في مشاهدة مناظر القصور ، فكأنها ترى نفسها على خشبة المسرح .

ولعل نشأة انطوان كان لها فضل كبير في هذا الامتلاء النفسي الشعبي الذي أراد تفجيره في المسرح . فأبوه كان عاملاً شعبياً بسيطاً . وبعد أن أنهى دراسته الفنية كون المسرح الحر الفرنسي (Theatre Libre) عام 1887 م ، خارجاً به على التقاليد العالية التي كانت تسود عصره وتظهر كل ليلة على خشبات المسارح الفرنسية القريبة من مسرحه الناشيء آنذاك . مهاجماً التيارات الفنية القوية التي كانت تسيطر على كل الفنون وقتها ، ومن بينها بطبيعة الحال فن المسرح . متجهاً إلى الطبيعة (Naturalism) . وهو مذهب يجعل العمل أو النزوع طبيعيا ، وينكر ان يكون للحادثة أو للشيء معنى خارق للطبيعة .

ونعثر على أهم الظواهر في هذا المسرح الطبيعي الذي لم يستمر أكثر من تسع سنوات للأسف ، وهي التصاق المسرح بالشعب والعاملين والفقراء ومجموعات العمال الكادحة . في محاولات لابراز حياتهم الخاصة ، وما يعانون منه على خشبة المسرح ابرازاً دون أية تزويقات أو تجميلات أو إيهامات غير طبيعية . ويعزى إلى أنطوان فضل ابراز الضغوط المختلفة عن طريق مذهبه الطبيعي .

وتظل مسرحيته بعنوان (القصابون) التي تدور أحداثها في محل جزارة عادي ، والتي تظهر فيها اللحوم على خشبة المسرح تقطر دما ، شاهدا على طبيعيته وشعبيته في آن واحد .

وعلى نفس النهج الشعبي ، نلاحظ الألماني أوتوبراهم Otto Brahm

(5 / 2 / 1856 ـ 28 / 11 / 1912 م) أحد الألمان الطبيعيين كذلك يسير في نفس اتجاه زميله الفرنسي أنطوان . وإلى الألماني أوتو براهم يُعزى تحويل أنظار الجماهير من الاهتمام بالديكور أو المنظر أو خشبة المسرح عامة ، إلى الاهتمام بالانسان الفرد الماثل على المسرح . وإلى التركيز على كل تحركات الشعب ، بل وهمساته الداخلية بكل تفاصيلها ودقائقها .

الازدياد والنقصان في المكان المسرحي

بنظرة العصر الحديث ، لا تعني زيادة أعداد المسارح نهضة مسرحية ، بقدر ما تعني زيادة في رقعة المتفرجين . كما لا يعني أيضا نقصان المسارح في بلد أو في عصر قصوراً في الانتاج المسرحي . إن الزيادة في المباني المسرحية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بظهور معماريين متخصصين في البناء للمسرح ، كما عند سبستيانو سيرليو Sebastiano Serlio الايطالي من بولونيا Bologna الذي يعزى إليه في فترة عصر النهضة الايطالي (1500 م) بناء وتصميم العديد من المباني المسرحية وإنشاء علم المناظر .

وعامل الزيادة لا يرتبط في الوقت نفسه ـ وبخاصة في القرن المعاصر ـ بالمبنى ذاته . لأن مسارح كثيرة أو هي على الأصح أماكن للتمثيل المسرحي ، قد ظهرت بعيداً عن البناء المسرحي التقليدي . ونعني به هذه الحركة المكانية التي انبثقت بعد الحرب العالمية الثانية ، التي أجهزت على الكثير والعديد من مسارح القارة الأوروبية على وجه الخصوص . ولم تكن المشكلة آنذاك هي البناء المسرحي أو المبنى العتيد ، بقدر ما كانت هي وجود المكان الذي يعمل عليه الممثلون . وانتشرت لذلك جراجات السيارات ، والمقاهي الكبيرة ، والميادين الواسعة ، وساحات أمام الكنائس والمعابد . كبديل سريع وجيد للمبنى المسرحي ، الذي تعذر بناؤه أو ترميمه على وجه السرعة من آثار الحرب العالمية الثانية .

وبينما كانت هذه التجارب في المكان تعمل ـ وأحياناً بنجاح كبير في استقطاب

الجماهير نتيجة غرابة الشكل المكاني فيها ـ كان تيار الواقعية الاشتراكية يتقدم رويدا رويدا ، ووفق خطة محكمة لنقل فن التمثيل وفن الأداء وفن القاء الشعر الى المجموعات العريضة من جماهير الدول الاشتراكية في أوروبا وغير أوروبا ، وإلى أماكن تجمعات الزراع والجنود والشباب . وكانت المسارح الرسمية التي تكونت من المسارح الحكومية والخاصة التي تحولت بعد عام 1945 م إلى حكومية رسمية هي الأخرى ، كانت هذه المسارح تضع في خططها الشهرية برامج الزيارات وبنفس مسرحياتها العالمية والمحلية الى ساحات المصانع والى بيوت الثقافة في الأحياء المختلفة والى القرى الصغيرة في الريف والى الساحات الزراعية في الحقول . وكذا الى انشاء ما يسمى بالمسرح الشعبي أو الجماهيري الدوار . وهو مسرح حكومي خاص يعمل في طول البلاد وعرضها على عربات تتنقل بين القرى ومجهزة تجهيزاً مسرحياً بسيطاً ، يسمح لها بالعرض في أي مكان وامام أية اعداد من الجماهير البسيطة ، لاثرائها بالحركة الثقافية والفنية ، كمطلب شرعي من مطالب هذه الجماهير في الثقافة المسرحية ، دون الحاجة إلى بناء مسرحي خاص ، أو تقنية معاصرة ، أو أشعة لايزر ، أو مهمات مسرحية مختارة بعناية فائقة . بل ان الإحصاءات الرسمية لتدل على نجاح بعض العروض المسرحية بدرجة تزيد عن نفس نسبة نجاحها في العاصمة الأوروبية ذاتها ، أو داخل المسارح المسوّرة .

وهنا نخلص إلى أن عامل البساطة في التقديم للمسرح ـ خاصة وسط البسطاء من الناس أو الجماهير ـ له سحره الفعال وتأثيره العظيم والكبير أيضا . إنه على مستوى الحالة النفسية للمشاهد يخترق هذا الحاجز الوهمي بين الرجال أو المواطن العادي بين الفنان القادم اليه حاملاً له الثقافة أو الترفيه أو المتعة الفنية . وهو ما من شأنه أن يُصفي قنوات الاتصال ، بما يفسح للثقافة المعروضة جواً من الصحية ومن الشرعية ومن الاستقبال والاستحسان ، والنجاح أخيراً .

المكان في مسرح الجماهير

وختاماً ، وبعد هذه الجولة في أماكن المسرح العالمي من حولنا ، انطلاقا من

محاولة الاستفادة من تجارب الآخرين ، والتعرف عليها دون التمسك بمضامينها أو أشكالها ، أو ضرورة الأخذ بها .

ماذا عن موقفنا من المكان المسرحي في الجماهيرية ؟

أولاً : ليس لدينا مبان مسرحية كثيرة سواء في العاصمة طرابلس[1] أو بنغازي[2] ، أو حتى المدن الكثيرة الأخرى . ومنذ عدة سنوات قامت حملات الفنانين في الصحف والمجلات الليبية تطالب باصلاح مسرح (صبري عياد) . والحقيقة أن النظرة التي كانت تنادي بالإصلاح المعماري كانت على حق ، إذا نظرنا الى المكان المسرحي نظرة تقليدية عقيمة .

أما إذا تجاوزت النظرة تقليديات العصر والزمن ، وذهبت الى مدى شعبي وواقعي ابعد ، فإن الإصلاح للمبنى المذكور يعتبر غير ذات موضوع .

لأن ما أتت به مؤخرا النظرية العالمية الثالثة قد قلبت الأمور رأسا على عقب . فالجماهير هي الأساس . ونعتبر هذه النظرة واقعية ، حين اعتبرت الشعب هو صاحب السلطة . ومجموعة من الجماهير تقبع في أي دار مسرحية وتشاهد مسرحية تقليدية لا يعني ذلك جديداً بالنسبة للثورة الثقافية الليبية .

ومن هنا فإن الإصرار على بناء مسارح ما هو الا استمراراً للسير في طريق تقليدي لا يفيد . وليس معنى ذلك انني أرفض تشجيع بناء الدور المسرحية . على الأقل ليصبح لنا في كل مدينة أو بلدية أو محافظة مسرح من المسارح ، يكون تحت اشراف الجماهيرية .

ثانياً : ان النظرة الجماهيرية تقتضي توجيه الجهود إلى الفرق المسرحية ،

---

(1) في طرابلس العاصمة يوجد مسرح الكشاف وهو مسرح عادي ومتواضع ، ومتخلف التقنية كذلك . إلى جانب مسرح المشير ، وهو المخصص لعروض مسرح الطفل بالجماهيرية .

(2) في بنغازي يوجد مسرح (المسرح الشعبي) وهو مسرح يفوق مسرح الكشاف ، خاصة في تجهيزاته التقنية والاضائية . وموقعه الاستراتيجي . الى جانب مسارح أخرى غير ذات قيمة فنية أو مكانية .

وليس إلى المباني المسرحية . بمعنى أن تنتقل الفرق التي تمثل مجموعة الانسان العربي الليبي الى القرية أو الى الساحة الكبيرة في مدخل البلدية أو المحافظة ، أو إلى الميدان الواسع هناك . طبعا بشرط تغطية متطلبات الاستماع السليم للجماهير ، لضمان وصول العرض المسرحي إلى مبتغاه وأهدافه .

ثالثاً : تعديل في النظرة العامة لمهمة ووظيفة المسرح والمكان المسرحي في الجماهيرية . وذلك بمحاضرات تثقيفية تضمن اقناع المؤلفين المسرحيين بالصورة الجديدة ، حتى يتجهوا بكتاباتهم إلى رفض الأشكال التقليدية في المنظر والمشهد والمكان المسرحي . ويعمدون إلى ابداعات جديدة تسمح . وبسهولة وطبيعية لدراماتهم بأن تمثل على الساحات الزراعية وفي الميادين وفي الحقول .

رابعاً : اتجاه الأمانة الادارية للإعلام الثوري لبدء إشعاعات مسرح شعبي أو مسرح جماهيري أو مسرح ريفي (لا تهم التسمية) لكن الهدف يجب أن يكون هو مهمة هذا المسرح الجديد في إشباع حاجات الناس من الثقافة الثورية ، لتجسيد الثورة الثقافية بين الجماهير العريضة .

●

وبهذه الحلقة الثالثة من حلقات ألف باء نختتم هذه السلسلة من الدراسات . ولم يكن همنا إرهاق القراء ، بقدر ما كان محاولة البحث عن مسرح جماهيري ، يشيع بالشعبية وينطق بالحق ويعلي من منجزات الثورة العربية الليبية ، عن طريق الكلمة ، والانفعال الصادق ، ويصل الى الاقناع الحتمي .

وبكل هذه الحقائق ، يمكن لنا بعد ذلك ان نقول أن المسرح يعانق الفترة العصرية التي يعيشها ، ويتغلغل في واقع الجماهير.

الباب الرابع

تأثير الفلسفة على المسرح



• المَسَرَح بَينَ تأثيرَات رُوسّو وَفولتِير

لا شيء يبدأ من فراغ !

نتعرض هنا للبحث عن عناصر الفلسفة المتناثرة طولا وعرضا - والضائعة طولاً وعرضاً كذلك - في سراديب الأدب الدراسي على مر العصور . ولما كانت الشواهد على بذور الفلسفة في الآداب المسرحية كثيرة ، مغمورة أحيانا وظاهرة للعيان أحيانا أخرى . فإن حجم الدراسة سوف ينهل من القرن الثامن عشر ، متناولاً بعض الفلاسفة الفرنسيين والألمان ، الذين أثّروا بطريقة أو بأخرى على الأدب المسرحي كتّابه ومخرجيه ، وأحيانا على بعض الفنيين فيه كذلك .

ولعل من الأمانة العلمية القول ، بأن تاريخ الأدب المسرحي يعي بكل العقل والمنطق جهوداً فلسفية أخرى ظهرت قبل وبعد الحقبة التاريخية التي حددناها ، ونقصد بذلك أرسطو Aristotle [1] في الفلسفة اليونانية القديمة ونظرية التطهير في المسرح Purification التي لعبت دوراً خاصاً إلى جانب الحدث المسرحي الخالي من السرد أو التفعيلات لتقدم للتراجيديات اليونانية أعظم الآثار الفلسفية آنذاك .

---

(1) أرسطوطاليس Ariztotelész (384-322 ق . م) تلميذ أفلاطون . مُوجد المنطق العلمي وعلم الفلسفة (الميتافيزيقيا) . والمنظّم لقواعد وأصول علم الطبيعيات ، وعلم السلوك وعلم متعارفات حُسن المعاشرة ،والمتبحر في علوم الجمال .

كما نعني أيضاً فلسفة المثالية عند هيجل[1] في ألمانيا التي قلبت مفاهيم الفلسفة التجريبية ـ أو الوضعية أو المادية ـ رأسا على عقب ، فلم تعد هي وحدها التي ترتبط بأرض الواقع الصلبة ، لأن الممكنات عند هيجل أغزر وأرحب وأخصب من الواقع ، باعتبار أن الواقع زائف أو هو لا يمثل الحقيقة النهائية . ولأن الاعتماد على العقل وإخضاع الواقع المُعطى لمعاييره هو التحول الحاسم في تاريخ البشرية . . هذا الواقع الذي هلّ علينا مع إطلالة الثورة الفرنسية . الأمر الذي جعل التقدم معبر عن تحقق أعلى للعقل ، وتحقق أعلى للحرية كذلك . وهو ما نعثر عليه امتدادا في قصص وروايات توماس مان . أضف إلى ذلك فلسفات أخرى ساهمت بقدر كبير أو قليل في حياة المسرح وآدابه على مر العصور ، كفلسفة شوبنهاور[2] ونيتشه[3] وبرجسون[4] وسارتر[5] .

خلفية العصر

يذكر ڤولتير عن عصره في القرن الثامن عشر « إن إفلاس الإقطاع بدأ

(1) جورج ڤيلهالم فردريك هيجل Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770 -1831) فيلسوف ألماني ، أكبر دعامات الفلسفة الألمانية الكلاسيكية .

(2) آرتور شوبنهاور Schopenhaur, Arthur (1788 -1860) فيلسوف لا عقلاني ألماني . يؤكد على الحدس أو الغريزة أو الشعور أو الايمان أكثر من توكيده على العقل .

(3) فردريك نيتشه Nietzsche, Friedrich (1844 -1900) فيلسوف وعالم جمال ألماني .

(4) هنري برجسون Bergson, Henri
(1859 -1941) فيلسوف فرنسي . يخُفض وينقص كثيراً من عقل الانسان ويحطّ من نظرته العلمية . الوقت عنده حقيقيٌ مرة ، ونفسيٌ مرة أخرى . نظرية (الضحك) عنده تقوم على الآلية Automatism ، بمعنى أن يكرر الممثل تعبيراً واحداً معيناً عدة مرات حتى ينتزع الضحكات من الجماهير بطريقة ميكانيكية .

(5) جان بول سارتر Sartre, Jean-Paul
كاتب وفيلسوف فرنسي . من المتأثرين بفلسفة هايدجر Heidegger . فلسفة الوجود التي انبثقت في القرن العشرين . من مواليد 1905 ومات منذ عدة سنوات قليلة مضت . عام 1980

بإفلاس الثقافة »[1] .

ومقولة الكاتب والفيلسوف ڤولتير تدفعنا دفعاً إلى الوقوف على خلفيات القرن الثامن عشر ، مجتمعاً وسلوكاً ومسرحاً ، على اعتبار أن المسرح الفرنسي قد شهد نهضته وإعادة إحيائه داخل هذا القرن . ليس فقط بالنسبة للأدب المسرحي الذي كان يعكس على مناطق وبلاد أخرى في أوروبا والشمال ، ولكن بالنسبة لفن التمثيل وفنون أخرى مجاورة له .

والعودة إلى خلفية العصر سوف تتيح لنا ـ ومن زاوية هامة ـ التعرّف على الدوافع والأسباب الحقيقية والمحرّكات التي دفعت بفيلسوفنا روسّو ، ڤولتير إلى البحث في عالم التأمّل ، كلٌ من زاوية نظر خاصة ، اختلفت عند كل منهما ، لكنها اتحدت بكل تأكيد في مضمون المهمات التي حملها هذا أو ذاك لعصره ، ولجماهير هذا العصر .

يُسجل عام ١٧٢٣م تاريخ اعتلاء الملك العابث الطائش لويس الخامس عشر عرش فرنسا بدء الانحدار الاجتماعي . بما كان يسمح به لخليلاته (مدام بومبادور Pompadour ، مدام دوباري Dubarry وغيرهما ، بالتدخل في أمور البلاد الهامة والمصيرية . والتي سارت بفرنسا والمجتمع الفرنسي ، بل والإنسان الفرنسي أيضاً إلى هُوات سحيقة بعيدة عن الشفقة والرحمة والعدل . ووسّعت الشقة بين المواطنين العاديين وبين رجال البلاط الملكي الفرنسي ، سادة القصر والعصر معاً . ولما كانت المواجهة غير متكافئة ، فقد استطاع الاقطاعيون والظالمون أن يُنزلوا الهزيمة بأغلبية سكان فرنسا ، الذين لم يكونوا في أكثرهم أكثر من عبيد تعرضوا بين اليوم والآخر والليلة وما تليها لكل صنوف الاستغلال اللا إنساني .

---

(1) تاريخ المسرح في العالم A szinház Vilagtörténete
الجزء الأول . تأليف هونت فرانس وآخرون I. Kötet. Hont Ferenc دار الفكرة ، بودابست
1972 م ص337 Gondolat Kiado, Budapest 1972. p. 337 .

توسّع القصر الملكي وأتباعه ، ونعم الموالون له بالمسكن الفخم والطعام الشهي والملبس الراقي . ولم تشهد القارة الأوروبية توسّعا في المعمار وفي هندسة بناء القصور العديدة على طراز الروكوكو Rococo المفرط في التزيين ، المليء بالزخرفة والتعقيد ، كما شهدت فرنسا في عصر لويس الخامس عشر . تماما كما لم يشهد العالم أجمع هذا الاهتمام بالأثاث طُرزا أو أسلوبا يهتم ، بل ويبالغ في اهتمامه بمواد التصنيع وبتخصيص الأموال بلا حساب ، كما كان في عصر تابعه في العرش الملك لويس السادس عشر ، وما يزال صيته قائما حتى عصرنا الحالي في القرن العشرين .

وزاد الطين بِلّة ، أن هذا الإسراف لم يختص به الملك وحده ، لكنه استشرى بين طبقة النبلاء والأمراء وكبار رجال القصر الملكي ، الذين انتقلوا من معمار القصور إلى إقامة المكتبات ، وجمع التحف والصور واللوحات الزيتية ، بل وإلى إنشاء الفرق الموسيقية الخاصة بهم ، وكذلك المسارح الخاصة داخل قصورهم ، وكلها شُيّدت من أموال الشعب الفرنسي الخائر القوى . ولما كانت روح الهزيمة قد تأسدت في عرش فرنسا ، فإن محاولات لويس السادس عشر قد فشلت فشلاً ذريعاً حينما حاول الاصلاح في بداية حكمه . لكن الأمر كان مستمراً . ولم يلحظ المتنعّمون ما حولهم من بؤس وشقاء . فشيدت الملكة مسرحاً خاصاً بها تحضره مع نساء البلاد . وتابع رجال القصر حفلات المناظرات الأدبية التي خلت بطبيعة الحال من آراء وآداب فلاسفة العصر الكبار مونتسكي Montesquieu ، ڤولتير Voltaire ، روسّو Rousseau .

لكن ، هل لنا أن نفحص الصورة القائمة بعمق أكثر ؟ حقيقة أن النظام الملكي الفرنسي قد تجاوز حدّه وحدوده . وحرم الشعب كثيراً وطويلاً من هذه الحقوق ، باعتباره الصاحب الأول لها . ومع ذلك ، فإن المدقق في الأمر يجد تباشير الثقافة وأصول المعرفة تبدآن السير . وهو ما يبشر بالأمل للعقل الانساني . وحقيقة أن الشعب كان محروماً من أن يُدلي برأيه في سياسة فرنسا إذ كان هذا الحق

محرّماً عليه . لكن هذا الفتح على الثقافة والفنون - رغم انبثاقه بين الطبقات العليا والإليت Elite - كان يفتح تياراً جديداً يتمثل في الارتقاء الفكري لطبقة المواطنين العاديين . وكان الباعث القوي والمحرّك الأصلي لإنسان عادي مثل جان جاك روسّو الذي كان قد سافر إلى باريس عام 1741م وفي التاسعة والعشرين من عمره ، حتى رغم كونه سويسري المولد من جنيف . وقد سافر إلى هناك يحمل في جعبته نظاماً جديداً للعلامات الموسيقية . وهو نفس تيار إعلاء الكلمة الذي جعل روسّو مواطن من جنيف - بحسب تعبيره - يرسل رسالة الى السيد دالامبير[1] العضو البارز في دائرة المعارف الفرنسية (الأنسيكلوبيديا) حول مشروعه لانشاء مسرح للتمثيل ، يقول في مقدمتها « العدالة والحقيقة أول التزامات الانسان . والانسانية والموطن موضوع حبه الأول . وعندما تدفعه الاعتبارات الخاصة الى قلب هذا الوضع فإنه يقترف جُرماً »[2] .

ومع ذلك ، فإن تيار الارتقاء الفكري هذا ، والذي ساعد مستقبلاً على ميلاد درامات المواطنين ، وسمح لأفكارهم الفلسفية المتواضعة ، وغير الفلسفية بالصعود إلى سطح الحياة . لم يستطع هذا الارتقاء الفكري أن يتحرك إلى الخارج ، إلا عند الثوار الذين يعيشون بواطن الأمور إحساساً وحركة وثورة وتمرداً . ذلك لأن الظلم كان بالأطنان ، وكان يظهر في هذا العنف الطبقي ، الذي دعا مرة أحد النبلاء إلى أن يعبُط فولتير (يضربه مُكثفاً على مؤخرته) من أجل اختلاف على تفسير كلمة واحدة ، وأمام الجماهير والعامة .

---

(1) جان لوروند دالامبير D Alembert, Jean Le Rond
(1717 -1783) فيلسوف فرنسي وعالم طبيعي . عضو الأكاديمية الفرنسية ، وعضو الأكاديمية الملكية للعلوم في باريس ، وبروسيا ، والجمعية الملكية في لندن ، والأكاديمية الملكية للأدب الرفيع في السويد .

(2) رومان رولان
كتاب أفكار روسو الحية .
نقله إلى العربية د . محمود يوسف زايد. دار العلم للملايين . بيروت1961 م ص51 .

واذن ، فتتحدد أمام ناظرينا علامات العصر في البذخ والسفه الملكي ، وفي ظلم الطبقة الحاكمة والطبقات العليا ، وفي هذا الأمل الذي كان يتفتح وينبثق على أيدي كتاب وفلاسفة مثل ڤولتير وروسو وديدرو وهالڤيتيوس (1) ، ليهدم مساوىء المجتمع الفرنسي .

ـ العاصفة والطموح عند روسّو*. . .

هذا الطفل الوليد ليلة 28 يونيه 1712 م بمدينة جنيف بسويسرا، عن والد يعمل في صناعة الساعات . والهائم على وجهه في عدة مهن صغيرة ، تحوّله أحداث البؤس الفرنسية الى محرر للنفس ومدرّب لها على الجرأة . وتفعل عزلته فيه فعل السحر ، فيزعق بأعلى صوته (روح الحرية التي لا تُقهر) ، التي تفوق كل ما في الحياة من أمجاد وثروات وشهرات . لأن القوى الكامنة في الانسان ، كما هي كامنة في نفس روسّو ، ستظل معه حتى يعود إلى ربه . وليس بالاستطاعة انتزاعها من التفكير أو من العقل . إنها تستمد وقودها من الداخل . هذا الوقود الذي يزيدها اشتعالاً كلما علت وارتفعت كلماتها ناراً على أعداء الحرية والظالمين للمجتمع وللإنسان . لقد ظل روسو في عزلته عن الحياة يُعد الأدوات لتحطيم الأغلال التي كبّلت بها الملكية الشعب . ولقد ظهر هذا الاحساس الداخلي والذاتي في مقاله عن (أصل التفاوت بين البشر وهل يُغرّه الناموس الطبيعي ؟) . والذي نهج فيه إلى تحطيم الحرية الطبيعية ، محاولاً أن يُعيّن في سير الأمور (اللحظة) التي أخذ الحق فيها مكان العنف ، وأضحت الطبيعة خاضعة للقانون . مبرزا كيف توالت الخوارق التي حملت القوّي على الرضوخ ليخدم الضعيف ، ثم جعلت الشعب كله يشتري الراحة الموهومة بالهناء الحقيقي .

---

(1) كلود أدريان هلڤيتوس Helvétius, Claude Adrien
(1715 - 1771) أحد العظام في الفلسفة الفرنسية إبّان القرن الثامن عشر . فلسفته تقوم على المذهب الحسّي المادي . من آرائه الجمالية أن من واجبات الفن تقليد الطبيعة الجميلة .

* Rousseau, Jean-Jacques

ومنذ اللحظة التي بدأ أحد الناس يحُس فيها أنه في حاجة لمساعدة انسان آخر . ومنذ اللحظة التي بدأ فيها لفرد من الناس وجه المنفعة في أن يمتلك من المئونة ما يكفي اثنين ، عندها اختفت المساواة ونشأت الملكية ، وأصبح العمل أمراً لا بد منه . وتحوّلت غابات شاسعة الى حقول باسمة ، كان على الإنسان أن يسقيها بعرق جبينه . وهنا نبتت العبودية والشقاء في الحال . وأخذا ينموان ويترعرعان مع المحاصيل . وكانت صناعة التعدين وحرفة الزراعة ، العملين اللذين أوجدا هذه الثروة الكبيرة . وحدّثنا الشعراء بأن الذي حضّر الناس في البداية وحطم البشرية كان الذهب والفضة ، ويذهب الفلاسفة إلى أنه الحديد والقمح »[1] .

« . . . . وهكذا كان ، على القطْع أو في الراجح ، أصل المجتمع والقانون الذي زاد الفقير أغلالاً جديدة فوق أغلاله ، ومنح الغني قوة جديدة إلى قواه . وهذا الأمر هو الذي حطّم الى الأبد الحرية الطبيعية . وثبّت الى الأبد قانون الملكية وعدم المساواة ، وحوّل الاغتصاب البارع إلى حق لا يتحول، وأخضع البشرية للكد المتواصل والعبودية والشقاء من أجل مصلحة أفراد قلائل من أصحاب الطموح »[2] .

« . . . وإذا استعرضنا جميع المظاهر المختلفة التي تجلى فيها التفاوت الاجتماعي حتى الآن ، لوجدنا أن الظلم أخذ في الانتشار دون أن يتمكن المظلومون من معرفة الحد الذي سينتهي اليه ، أو معرفة ما تبقىّ لديهم من وسائل مشروعة لوقف انتشاره . ولوجدنا حقوق المواطنين وحرية الأمم تتلاشى تدريجيا ، واحتجاجات الضعفاء وشكاواهم واستغاثاتهم تُعامل كأنها دمدمات المتمردين. ولرأينا سياسة الدولة تجعل شرف الدفاع عن المصلحة العامة وقفاً على فئة مرتزقة من

---

(1) أفكار روسّو الحية .
المصدر السابق ص44 .

(2) أفكار روسّو الحية .
المصدر السابق ص46.

الشعب . ولرأينا مثل هذه الوسائل تستتبع ضرورة فرض الضرائب . وتحمل الفلاح على مغادرة حقله ومحراثه حتى في زمن السلم مخلوع القلب من أجل أن يتقلد السيف ، حتى ليصبح حماة البلاد ، إن عاجلاً أو آجلاً ، أعداءها ، مسددين خناجرهم أبدا الى صدور زملائهم المواطنين »[13] .

لعل النشأة المسكينة عند روسّو هي التي جعلته يختلف عن فلاسفة عصره تجاه موقف المجتمع . إنه يسير معهم في نفس طريق التحرير . ولكن في خط مواز آخر ، نجد فيه هذه الاختلافات الجوهرية بينه وبينهم .

اتبع ديديرو ودالامبير وڤولتير وهلڤتيوس أفكاراً مرة للخلاص مستعملين النقد اللاذع والتهكم القاسي ، كطريق لهدم مساوىء ومظالم ومهازل المجتمع القائم . واختلف روسّو في الأسلوب عنهم . إنه كان يبغي الأكثر والأعظم في آن واحد ، كان يفكر كذلك في البناء ، والذي كان يمثل في نظره الايمان الجديد . كان هو الوحيد بينهم الذي نادى بالجمهورية ، الأمر الذي رفع من قدره ، ليس بين الشعب الفرنسي وحده ، بل عند الثوار الفرنسيين أنفسهم . وكان ذلك يعني زيادة في تحريك العاصفة بعد طول رقود ، مستهدفة زلزلة أركان هذا المجتمع الذي طال فساده حتى وصل الحضيض . لقد هاجم الأوثان كما هاجم المسلمون الأوائل في صدر الإسلام اللات والعُزّى . بوازع من الإيمان الداخلي الأوحد ، الذي تعززه قدرة الله عز وجل . ومن هنا يتجلى موقف (العقيدة) الدينية التي تصبح ضحية العقيدة السياسية أو المنتصرة عليها في النهاية . ولسنا نعجب أن يُطلق روسّو على نفسه (الرجل الوحيد المؤمن بالله في فرنسا) . وكأنه نبي الحق والحرية وسط شعب ضائع الحق وفاقد الحرية . كما لا نُصدم بكلماته الروحية (إنني متمسك بالإيمان الإنجيلي كما هو في باريس) . وفي ظل عظمة الأرستقراطية وبهائها ومجدها ، لم

---

(13) أفكار روسّو الحية
نفس المصدر السابق ص48.

يكن روسّو ينصرف عن قراءة الانجيل كل مساء . . (لقد أحببته وقبلته ونشرته وفسرته . وأنا متعلق به بكل ما في قلبي من اندفاع . إن كل ما كتبته ينضح بالحب ذاته للانجيل ، والاحترام ذاته ليسوع المسيح . لا شيء يمكن أن يُقارن بالانجيل . فينبغي الاحتفاظ بهذا الكتاب بصفته تعاليم السيد المسيح ، وبكتبي بصفتها شروح تلميذ ليس إلا) .

من هذا الوحي الإلهي تنفُذ أحاسيس العملاق روسّو مندفعة من روح تأثره متقدة تحمل بين جنبيها عالم النظام الاجتماعي من ناحية ، وشدة التقيد بمنطق التفكير الذاتي من ناحية أخرى . النظام الاجتماعي في نظره لا يمثل أكثر من الظلم والشقاء . بينما منطق تفكيره المشوب برعاية الله يحمل تباشير النصر على الملكية الغاشمة . وهو ما كان يُلمّح به دائما في لفظي الجمهورية والله . وكيف كان لروسّو أن يكون غير ما كان عليه ، وهو الذي اعتمد الطبيعة أستاذا له . لم تكن قد لوثته المدنية بأفكارها الخبيثة بعد . بل لقد ظلت ثقافته ناقصة دائماً . إذا ما قيست بثقافة الانسكلوبيديين من زملاء عصره . ولم تكن له معرفة كبيرة بالآداب أو الفلسفة اليونانية ، أو الكلاسيكية القديمة ، باستثناء ما قرأه لبلوتارك وسنكا . لكنه كان مع ذلك فناناً موسيقياً . كان عادياً ـ كما كان يُطلق على نفسه ـ لم يكن بارعاً في الموسيقى ، عاديا تماماً كنشأته والحقبات الأولى من حياته . بل لعل روح الفن هي التي ألهبت وجدانه ، وجعلته يحُس بشقاء الجماهير بدرجة أكبر وأغزر وأعمق من زملائه وفلاسفة عصره . وهو ما جعله في نهاية الأمر يضيق ذرعاً بكل هذه المظاهر الكاذبة والتكلفات والبروتوكولات والرسميات في الحياة وفي الفن وفي البلاط الملكي الفرنسي . وهو ما ولّد عنده الاشمئزاز ، وأدى به إلى انفجار فلسفي ، هو في أصله انساني ، ضد كل مظالم وتفسخات المجتمع . لهذا ، كان روسّو قريباً من الأحاسيس عند الجماهير . ولعل أسلوبه السوقي البسيط ، المليء بعبقرية الخطابة الرنانة النافذة الى القلوب ، كان هو سلاحه القاطع في التأثير . مخالفاً بذلك أساليب البراعة والاستعارات والمجازات والكلمات الجميلة والتعبيرات المزركشة

التي لا تنضح منها إلا فقاعات الزيف. لذلك نبذ، روسّو الأساليب الأخرى التي اصطنعها محترفو التحرير من كتاب ذلك العصر[1] ، كما يقول في مقدمة ، رسالة له إلى دالامبير: « لم تعد المسألة مسألة مخاطبة النخبة ، بل مخاطبة الجمهور . وأصبح من ثَمّ تغيير الأسلوب ضرورياً . فلكي يفهمني العالم بأسره قلت أشياء أقلّ ، في كلمات أكثر عدداً » .

وإذن ، ألا يمُثل روسّو وحده حركة العاصفة والطموح ؟ وألا يمكن لنا أن نعتبره هو الروح الأولى لهذه الحركة الفكرية الثانية التي انبثقت في ألمانيا في سبعينات القرن الثامن عشر باسم (حركة العاصفة والطموح Sturm and Drang) التي قامت تنادي بإصلاح الشعر والفكر ؟ كان روسّو نفسه (كابن للطبيعة) أحد مراجع الحركة الألمانية . كل الفروق تكمن في برنامجها الألماني الطويل والجاد ، وكتابُها ومجددوها . أما في فرنسا ، فلم يكن هناك الكثير ، كان هناك بطل مجدد بنّاء واحد ، اسمه جان جاك روسّو .

تأثيرات نظرية على المسرح . . .

القارىء في مؤلفات روسّو الفلسفية يسترعي انتباهه التفتح الفكري الذي جعل روسّو يُناطح هنا وهناك . يرفع لواء الحرب ويكيل بكلماته الخشنة للأكاديميين دون خشية أو رحمة ، الأمر الذي جعل العالِم دالامبير يرد على المواطن من جنيف قائلاً« إن محاربة قلم كقلمك أمر شديد الخطر . ذلك لأنك تعلم كيف تُرضي الجماهير بالتهكم نفسه الذي به ترميهم» .

كتب روسّو في اتجاهات عديدة . مقال في الفنون والعلوم ، رسالة في الموسيقى الفرنسية ، رسالة عن المسرح ، العقد الاجتماعي ، أميلْ أو التربية ، يولي أو هيلويز الجديدة ، الاقتصاد السياسي ، الاعترافات ، عرّاف القرية ، وتأملات متنزه متفرد .

---

(1) أفكار روسّو الحية .
نفس المصدر السابق . ص21 .

ونعتبر رسالته الى السيد دالامبير في موضوع انشاء مسرح للتمثيل في المدينة تأثيراً نظرياً بحتاً من فلسفته على الفكر المسرحي . لأننا نرى أن الرسالة تستهدف الأخلاق التي يجب أن تكون المنبت الحقيقي في المسرح . ولعل روسّو كان يذكّرنا بالجمهورية الفاضلة عند أفلاطون، وما ارتآه في الأخلاقيات بالنسبة لفن الموسيقى، حينما دعا إلى استخدام المقامين الموسيقيين الدُّوري والفريجي Dorian-Phrygian ، واستبعاد مقامي الايوني والليدي Ionian- Lydian باعتبار أن المقامين الأوّلين يفيضان بالروح العسكرية ، أما الآخران فتحتل الميوعة والابتذال قدراً يخشى معه على الصفات الأخلاقية التي نظّمها وقعّدها لجمهوريته التاريخية .

كما يتضح من الرسالة ، أن فكرة الحرية التي سيطرت على روسّو تملأ سطوره وما بين السطور وتحتها كذلك . (إن الرأي وهو ملك العالم لا يخضع مطلقا لقوة الملوك . بل هم أول عبيده)، إن روسو يتحدث فيها عن الحرية والانطلاق ، ونفهم أنه كان يعني حرية الفكر وانطلاق الكلمة صريحة عارية من الصدور عبر الحناجر . وأين ؟ من على خشبة المسرح . ثم هو يربط بين فلسفته النظرية في المسرح وبين التطبيق الثوري ، وكأنه كان يرى بعينيه الثاقبتين الثورة الفرنسية ذاتها ، ولمّا لم يزل أربعون عاما على انفجارها* . وهو في الوقت ذاته يخطط للتفكير المسرحي في فرنسا** بمثال مما ذكره بلوتارك فيقول . .

« إنه كان هناك ثلاث فرق من المنشدين الراقصين بحسب الأعمال التابعة لأطوار الطبيعة الثلاثة . وكل فرقة تنشد لازمة ترافق الرقص . بدأت فرقة الشيوخ أولاً تغني البيتين التاليين :

تلك الحماسة الفعّالة التي يغلي بها الدم الفتى .

كانت يوماً تبعث في عروقنا نشاطاً مماثلاً

---

* رسالته عن المسرح نُظمت عام ١٧٤٩م . وقامت الثورة الفرنسية عام 1789 م .

** كان المسرح الفرنسي ساعتها في يد الطبقة الأرستقراطية بما سيأتي ذكره تفصيلاً .

ثم تلتهم فرقة الشبان يغنون بدورهم وهم يضربون سواعدهم بحسب الإيقاع .

نحن أقوياء مقدامون ، فمن ذا يُريد أن يجرِّبنا ؟

من جرؤ على قبول تحدّينا مات في الحال

بعد ذلك أتي الأطفال رادّين عليهم مغنين بصوت مرتفع . . .

تلك البذور التي ألقتها الطبيعة في صدورنا

سرعان ما ستنمو ثماراً وفيرة من الفضيلة

أما هذه الأعمال الرائعة التي تتغنّون بها

فإننا سنتجاوز مداها ، آبين أن نكتفي بتقليدها

ويعلّق روسو في نهاية رسالته . . . يا سيدي هذه هي الاحتفالات التي تليق بالجمهوريات »[1] .

ونعتبر نحن المسرحيين خطابه الشهير هذا بمثابة (بيان رسمي) مانيفستو Manifesto بالأهداف والدوافع ووجهات النظر عند روسّو بشأن تعديل حالة المسرح الفرنسي آنذاك . بل إن رسالته هذه لتتجاوز الحدود الفرنسية ، ليسير - وحتى اليوم - إلى مختلف بقاع العالم ، تحمل الفكر المسرحي الثوري ، وتفكر في حقوق الجماهير المسرحية وحرياتها . إن الرسالة المسرحية التي خطّها كاتبها روسّو عام 1749 م إلى السيد دالامبير عضو الأكاديمية الفرنسية وأكاديميات عالية أخرى ، وبتوقيع مواطن جنيفي ، لا تزال حتى اليوم تطوف جنبات العالم الواسع ، ولا تزال تبحث عن التنفيذ والتطبيق في مسارح كثيرة سفّت وانحرفت ، تماماً شأنها شأن ذلك المسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر . فأي تأخير نعيشه اليوم ؟ وأية نية يعاني منها مسرح القرن العشرين ؟ المسرح في فِكر روسّو لا يُقام ولا يُشيد

(1) أفكار روسّو الحية .
نفس المصدر السابق . ص58 ، 59.

بالقوانين . لكن بالجماهير . ذلك لأن سلطة القوانين لها وسائلها ، وكذلك سلطة الرذيلة . وليس بالمستطاع التثبت من تنفيذ القوانين ما لم تقم مقارنة بين هاتين القوتين ، لنتبين أن قوة القوانين تفوق بكثير قوة الرذيلة .

كل ما كان يخشاه روسّو أن يصبح المسرح الذي تناقش الملكية مشروعه على غرار المسارح الفرنسية الارستقراطية التي كانت منتشرة في كل قصر وكل قلعة ، تحمل ثقافة برجوازية وإقطاعية للبرجوازيين والاقطاعيين . أما الشعب نفسه فلم يكن له أي دور في الترفيه أو في الاستهلاك الفكري الفني أو الثقافي .

إنشاء مسرح ؟ وبقوانين ؟ وعلى حد تعبير روسّو نفسه في رسالته . . «وعلى الجملة ، فليس وضع القوانين من كُبريات المسائل . ففي مقدور أي رجل فطن مخلص أن ينجح في وضع نُظم تعود على المجتمع ، إن هي طُبقت تطبيقاً محُكما ، بنفع عظيم» . أين هو أصغر تلميذ من تلامذة القانون الذي لا يستطيع أن يضع قانوناً أخلاقياً يضارع في تساميه جمهورية أفلاطون ؟ لكن هذه ليست النقطة الوحيدة في نقاشنا ؟ . فالمهمة إنما هي جعْل هذا القانون ملائماً للشعب الذي سُنّ من أجله . منسجماً مع المسائل المرسومة فيه بحيث يتحقق تنفيذه على نحو طبيعي بحكم المطابقة بين هذه الصلات . وذلك بأن نقتفي أثر صولون ، فنضع قوانين ليست في الواقع أفضل القوانين في ذاتها . بل أفضل ما يمكن أن يتحمله الشعب في ظروف معينة . وإلا فإن تستمر الاضطرابات أفضل جدا من أن تنص على منعها وتحريمها قوانين لا تُراعى . فهي إلى عدم فاعليتها في رد الشرور تجعل القانون عُرضة للاحتقار .

. . . .

كيف يتأتى للحكومة إذن أن يكون لها تأثير في تصرفات الناس ؟ سبيلها إلى ذلك - في رأيي - هو الرأي العام . فكما أن عاداتنا تنشأ عن آرائنا الخاصة ، فإن تصرفاتنا في المجتمع تتولد من آراء الآخرين . فعندما نعيش في مجتمع، فإن أحكام

الذين يعايشوننا هي التي تقرر أفعالنا . فلا شيء يبدو لأهل العُزلة حسنا أو مرغوبا فيه إلا ما حكم الجمهور بأنه كذلك . والسعادة الوحيدة التي يعرفها معظم الناس هي اعتبار الناس لهم أنهم سعداء . أما من حيث اختيار الوسائل الناجعة لتوجيه الرأي العام ، فهو أمر آخر . وليس هنا المجال الملائم لبحثه . وليست هذه الوسائل قوانين ولا عقوبات ولا أي نوع من الأساليب الالزامية .

واذن ، فهذا كله عديم الجدوى . فلن يسيطر الفكر ولا الفضيلة ولا القوانين على الرأي العام ما دامت الجهود غير موجَّهة لتغييره . ثم إني أكرر القول بأن القوة لن تجُدي نفعاً »[1] .

وحينما يلف روسّو ويدور في رسالته الأخلاقية للمسرح حول ما هو قائم فيه فعلا ، وما يجب أن يقوم ، فإننا نلاحظ زيادة أحاسيسه بالكبت الأدبي والكبت الفني . كما نلاحظ علمه علم اليقين بكل ما كان يجري على المسارح الملكية والأرستقراطية الخاصة داخل القصور من إفلاس فكري وترفيه ساذج مؤقت لا يخدم الفكر ، إن لم يكن يُنقص كثيرا ـ وفي ابتذال ـ من قيمة الرجل المعاصر . وهو يطلق على القصر الكهف المظلم ، وعلى الجماهير الأرستقراطية في المسرح الخاص ، الجماهير المتبلدة الساكنة الصامتة المتأملة . وهو يصيب العروض المسرحية التي كانوا يشاهدونها في الصميم ، حين تدعو هذه العروض إلى مزيد من الجنود والحراس للحماية ، وإلى صناعة الحراب حتى تتساوى مع العدد الكم الهائل من الحارسين . وكلها رسوم صارخة للعبودية ولعدم المساواة .

وهو يقترح على هؤلاء المتفرجين السُّذج ان يخرجوا من تحت القباب السوداء ليجتمعوا في الهواء الطلق تحت قبة السماء الزرقاء الصافية ـ صفاء الكلمة والحرف ونقائها ـ حتى يحُسّوا الاغتباط والسعادة ، حينما تُرسل الشمس الطبيعة أشعتها عليهم ، لتلمسهم رحمة الله وبركته .

---

(1) نفس المصدر السابق . ص53 ، 54.

إن حرية الفكر وانطلاق الكلمة هما دستور المسرح الجديد في تعاليم روسّو . إذ حيثما تسود الحرية والانطلاق ، هنالك يكون مقر السعادة الحقيقية . حتى لو دعا الأمر إلى قيام مسرح جديد يختلف في خصائصه عن التقليد الأرسطوطاليسي أو ما تبعه من تقليد مسرحي . ليكن المسرح اجتماعاً في عيد من الأعياد . ولينقلب المشاهدون للمسرح الى ممثلين فيه ، يلعبون الأدوار . . أدوار الحياة القاسية ليُحسوا بالجماهير ، وقد يتحدوا ، فيغدو اتحادهم أقوى وأعظم . لا يكفي أن تمجد الدراما أو المسرحية الملك أو الحاكم أو الأمير . ولا يكفي أن يتوفر الخبز فقط للشعب لينام هانئا بعد أن ملأ بطنه وتكدست باللُّباب . بل ينبغي أن يُوجَّه المسرح لجماهير لأن تحيا حياة راضية ، حتى تُصبح أقدر على القيام بواجباتها ، وحيث يكون النظام العام أكثر رسوخا . إن الأخلاق الطيبة تعتمد إلى حد كبير على رضى كل شخص عن أحوال حياته . فالقلق وعدم الرضا هما أسّ الدس والمؤامرات . وكل شيء لا بد فاسد ، إذا حسد إنسان إنساناً آخر على عمله . إن حب العمل للفرد واجب من أعز الواجبات . والله الذي أراد للناس أن تكدح في العمل . قد أراد لهم أيضا أن يُرّوحوا عن أنفسهم . إن كراهية العمل أشد إيذاءً للبؤساء من العمل نفسه . إن الفرح الخالص في النهاية هو فرح الجماعة فحسب ، وليس فرح أناس من الطبقة العالية يجلسون فرادى أمام حشد من الممثلين المأجورين باءوا إلى قصورهم ليرضوا نزعاتهم ليس إلا . هذه هي التفسيرات لنظرية روسّو عن المسرح ، تفيض فلسفة وأخلاقاً وقيماً . وهي نظرية خالدة وباقية ، بدليل سريان أحكامها حتى اليوم . وبدليل أن المسرح المعاصر لا يزال بإمكانه أن ينهل منها . وهو ما يُثري من النظرية ، ويخلع عليها الطبيعية في إمكانيات تنفيذها .

***حالة المسرح الفرنسي . .**

يختم روسّو كتابه الأول في (العقد الاجتماعي) بفقرة هامة يقول فيها . . « وسأختم هذا الكتاب باستدراك أُعلق به على حقيقة ينبغي أن يقوم عليها النظام الاجتماعي كله . وهو أن يستبدل بتحطيم ما اجترحته الطبيعة بيد الناس من مظالم

مادية ، وضع ميثاق أساسي يضمن المساواة الخلقية والشرعية بين الناس . ويغدو به المتفانون في القدرة والفطنة متساوين ، باعتبار العُرف والحق الشرعي »[1]
(وتكون هذه المساواة في ظل الحكومات الفاسدة سراباً فارغاً لا غير، فهي تعمل فقط على إبقاء الفقير على فقره ، واستمرار الغني في المركز الذي اغتصبه . والواقع أن القوانين دائماً تنفع أولئك الذين يملكون ، وتضر الذين لا يملكون شيئاً . ويترتب على هذا أنّ الأوضاع الاجتماعية إنما تكون ملائمة للجميع عندما يملك الجميع شيئاً ما . ولا يملك أحدهم شيئاً كثيراً) .

هذه الإشارة الهامة لروسّو تشير إلى استمرائه خط العبودية كذلك . . . هذه العبودية التي كانت استشرت أوصالها .وتمكنت شباكها من النقيضين الفقير والغني على السواء . ويرى روسّو أن هذه الحالة الجديدة التي طرأت على الدولة نتيجة الفروقات غير الطبيعية والانفصال الطبقي الحاد الذي فصل بين الناس بعضهم البعض ، وبين الانسان الفرنسي وأخيه الانسان ، كانت بمثابة المشكلة في أداة الانسانية ، بدلاً من أن تكون المشكلة في أداة الحكم . وما هو غير طبيعي على وجه الاطلاق .

إن تحقيق الانسجام للدولة ، لا يكون ولن يكون إلا بتقريب طرفي الصراع ، فوجود الثري إلى جانب الشحاذ وجود لا معنى له في الحياة الاجتماعية . وكل ما يقدمه من معنى هو إيثار السخط من الفقراء على الأغنياء ، وهو ما يهدم الصالح العام للدولة . فمن الفقراء يتولد رفاق الطغيان ، وما هو تحويل مؤقت لهم عن مهماتهم الأساسية في الكفاح ضد الطبقة العليا . ومن الأغنياء يتولد الطغاة ، الذين يستمرون عناداً وإباءً في إذلال إخوتهم المساكين . وبين هؤلاء وهؤلاء تُطرح الحرية في المزاد العلني طبقة تشتري ، هي طبقة الأثرياء . وطبقة أخرى تضطر لأن تبيع نفسها للأسف ، وأعني بها طبقة الفقراء والمعدمين .

---

(1) نفس المصدر السابق . ص67 .

لقد ساعد المسرح الفرنسي على تثبيت العبودية بهذه الألوان البراقة من ترويض ، والتي كانت تُمثل فيها الأعمال الفنية ، بل وتُعدُّ خصيصاً لهذه الطبقة العالية . حتى أطلق مجازاً على هذه المسارح الخاصة داخل دائرات المعارف العالمية (المسرح داخل القصور الفرنسية) . وحتى أصبح بناء هذه المسارح في القرن الثامن عشر موضة من موضات المعمار تُلهب حماس الملوك والنبلاء والأمراء . إذ الواقع أنه حتى القرن السابع عشر ، وفي عصر لويس الرابع عشر ملك فرنسا لم يكن هناك مسرح ثابت في فرساي مقر الحكم الملكي . بل كانت هناك منصة تقام وتُهدم بعد العرض . وعلى هذه المنصة ذاتها قُدمت أعمال الدراميين موليير Molière ، وراسين Racine وكوينُول Qyinault . وفي عصر لويس الرابع عشر حاول المعماريون لوڤو Le Vau ، فيجاريني Vigarini ، مانسار Mansard ، روبير دي كوت Robert de Cotte إقامة المسرح الملكي . لكن خططهم لم تتحقق . ثم استقروا على تخصيص مكان للتمثيل في صحن القصر بين بلاط الأمراء والحديقة ، استمر التمثيل عليه لما يزيد على المائة عام .

لكن مدير المباني الملكية (Les Bâtiments Du Roi) يقرر إقامة أوبرا في القصر الملكي في عصر لويس الخامس عشر . ويعهد بالخطة الى آنج جاك جابرييل Ange-Jacques Gabriel كبير المهندسين المعماريين بالقصر لتنفيذ الخطة . وبين أعوام 1749 ، 1751 يسافر ثلاثة من المعماريين الى ايطاليا لزيارتها والاطلاع على أحدث الأبنية المسرحية والأوبرالية هناك* . . (لاحظ التكاليف الملكية البالغة) . لكن حرب السنوات السبع تُعيق المشروع عن التنفيذ . ولكن البناء المسرحي كان يتسع على مر السنين . كما صدرت بعض الكتب في المعمار المسرحي عامي 1764 ، 1769 م . وبقرار من الملك لويس الخامس عشر بُنيت الأوبرا الملكية في ڤرساي ما بين عامي 1769 ، 1770 م . وافتُتحت يوم 16 مايو 1770م بواحدة

(*) الثلاثة هم ماريني Marigny ، كوخين Gochin ، سوفلو Soufflot .

من أوبرات الفرنسي لوللي Lully [1] .

حقيقة أن الأمراء كانوا قد بدأوا ببناء المسارح في قصورهم ابتداءً من عصر لويس الرابع عشر ، لكن الملاحظ أن منتصف القرن الثامن عشر قد شهد ازديادا ملحوظا في بناء هذا النوع من المسارح . وعلى وجه التحديد بدءًا بعام 1748 بعد توقيع اتفاق الهدنة في الحرب . فرنسا كلها بأمرائها وبرجوازييها وحتى المتوسطين من أثريائها يحلمون بالمسارح الخاصة في بيوتهم الفارهة . ومن الغريب ، والمضحك ، والمتناقض أيضاً أن أوبرا (ربات الفنون التسع) التي كتبها روسّو قد صعدت على مسرح من هذه المسارح (مسرح الكنيسة Temple) في قصر الأمير لويس فرانسوا دي كونتي Louis- François de Conti . ويصبح روسّو بعد ذلك واحداًمن المناهضين لهذه الحركة المسرحية الخاصة التي لا تخدم الا البرجوازية والبرجوازيين . وليس غريبا بعد ذلك إذن أن نراه يهاجم المسرح وأخلاقياته . وهو ما لم يفطن إليه أعداؤه حين شهّروا به إثر إعلان عدائه للمسرح . وفي الحقيقة لم يكن روسّو يقصد إلا هذه التربية الفاسدة ـ عن طريق المسرح ـ لجيل من المرفهين الصغار والشباب .

ولسنا مع ذلك على طول الخط مع روسّو نبارك جهوده . اننا نختلف معه في هذه النظرة العامة حول المسرح ، والتي افتقدت جزءاً نسبيا من الحقيقة الهامة . وفي ظني أنها كانت الثغرة التي نفذ اليها أعداؤه الفلاسفة . إن هذه المسارح الخاصة لم تكن تقتصر عروضها على البرجوازي من الآداب المسرحية فقط . بل على العكس لقد عرضت أوبرا روسّو نفسها . ورغم أنني أجهل مضمون هذه الأوبرا. فلست أشك الا أنها تنتمي إلى أدب الثورة والتمرد . الذي يعكس شخصية روسّو . باعتبار أن هذه النفس الثائرة لا يمكن أن تكتب غير ذلك ، أو

---

(1) جان باتست لوللي Lully, Jean Baptiste
مؤلف موسيقي فرنسي . أكبر مؤلفي موسيقى الباليه . كتب أول أوبرا فرنسية باللغة الايطالية عام1672 (ينحدر المؤلف من أصل إيطالي) . استعمل الباليه في أوبراته .

بمعنى أصح غير ما تحس به . كما أن نفس هذه المسارح - كما يُثبت التاريخ المسرحي - قد أتاحت الفرصة لكثير من مؤلفي الدراما - بل والجيدين منهم في أغلب الأحوال - لظهور عروضهم الأولى على خشباتها الأرستقراطية . ولعل روسّو نفسه الذي كان يعيش هذه الفترة التاريخية في حياة المسرح الفرنسي قد عرف بصعود مسرحية (زواج فيجارو للكاتب الفرنسي بومارشيه Le Mariage de Figaro Ou La Tolle ولأول مرة عام ١٧٨٣ في مسرح قصر (Journée ڤوردرويه ماركي جانقييه Vaudreuil Marki Gennevilliers) هذه المسرحية التي سنتحدث عنها مستقبلا داخل الدراسة ، والتي ساهم بها المسرح الفرنسي بتأييده للثورة قبل ميلادها . ولم يقتصر أمر المسارح الخاصة على المعمار ، لكنه تعداه إلى إعداد الممثلين وأجزاء المناظر والديكورات والمؤلفين الدراميين ورجال الاضاءة والتقنية (لاحظ مرة أخرى التكاليف الباهظة) ، وتفنن الأثرياء في مسارحهم الخاصة . فها هو النبيل إسكلابو Esclapon يبني مسرحاً داخلياً ثانياً في قصره سانت جرماني Saint- Germani . وكذلك خلفاؤه من الذين صار المسرح لعبتهم المجنونة من أمثال مدام دي مونتسو ، مدام أمبلميو ، النبيل كليرمو ، أمير أورليانز ، أميرة بوربو ، المارشال ريشيليو ، النبيل مارشا ، مدام دوبين ، مدموازيل تيڤاني ، النبيل مونتالمبير ، مدموازيل دانجيڤل*.

وكانت على رأس هذه المسارح الخاصة مسرح النبيلة دي مين De Maine ، مسرح مدام بمبادور Madame Pompadouré ومسرح ماري أنطوانيت Marie Antoinette . والأخير لا تزال آثاره باقية حتى اليوم في حديقة Petit Trianon . وكان لڤولتير مسرحه الخاص به أيضاً . بل لقد انتقل إلى أربعة مسارح خاصة في حياته المسرحية ، كان آخرها مسرح فِرني Ferney حيث مثّل

* Madame de Montesson , Madame Amblimont, Clermont, Princée Orléans, Princesse Bourbon, Marshall Richelieu, Marsan, Madame Dupin, Mademoiselle Thevenin, Montalembert, Mademoiselle Dangeville.

تراجيدياته مع فرقة مدام دينيس Madame Denis .

أضف إلى ما تقدم الصالونات الأدبية الشعرية والدرامية . على غرار صالون النبيلة دي مين De Maine الذي جمعت فيه أعلام الأدب والفلسفة والفكر ، كثيرون الى جانب دالامبرت ، ديديرو ، ڤولتير وغيرهم . لكن لم يكن هناك روسّو . وقد ساهمت هذه الصالونات في تقديم الأعمال الدرامية على خشبة المسرح . فصعدت مسرحيات سميراميس Semiramis ، الأورستيه Oresztész وغيرهما .

وتُتابع البرجوازية غمس أنيابها ـ عن طريق المسرح البريء ـ في جسد الشعب الفرنسي . يبني الأمير كونديه Condé مسرحاً جديداً في حديقة قصره . وفي مسرح تويلرياك Tuileriak يعرضون ليلة ٣٠ مارس ١٧٧٨ مسرحية بومارشيه الثانية (حلاق إشبيلية (Le Barbier de Séville Ou la Précaution Inutile) التي كان كتبها عام 1775 ككوميديا في ثلاثة فصول . وكانت مناسبة العرض والافتتاح بلوغ ڤولتير سن السادسة والثمانية من العمر . ولقد مات في نفس الليلة من شدة الاستثارة المسرحية .

والآن ؟ على ماذا تُفصح هذه الحركة المسرحية ؟ بالمقارنة مع الأدب الدراسي في القرن السابق عليها (القرن السابع عشر ، عصر كورني وراسين وموليير) يتضح أن المستوى الأدبي الدرامي قد هُزل وسار الى الانحطاط . كما يتضح أيضاً أن المعمار المسرحي الذي ذاع صيته في قصور الملك والأمراء والنبلاء ظل قاصراً عن إثراء الحركة المسرحية بالفكر اللامع . ولم تقدر الحجارة والزخرفة على النفوذ الى فكر المشاهدين ، إن كان لديهم بقية من فكر .

ومن الناحية الأخرى نجد أن القرن الثامن عشر في فرنسا ، قد أتاح الفرصة لكثير من الممثلين في الظهور ، وضاعف من أعداد مهندسي ومصممي الديكور والمناظر ، وواضعي التأليف الموسيقي ومغنيي الأوبرا ، داخل درامات ضعيفة

وتافهة وقاصرة عن إثبات فكرها ونفسها إلى مدى بعيد ، ومن بينها درامات ڤولتير أيضاً .

تأثير فلسفة روسّو تطبيقياً على المسرح ، وامتداداتها

ما من شك أن عصر القرن الثامن عشر المفعم بالاتجاهات الفلسفية المختلفة ، والمتناقضة أحياناً كثيرة في آن واحد ، قد عكس بطريقة أو بأخرى على حركة المسرح العالمي . وعلى وجه الخصوص على حركة المسرحين الفرنسي والألماني .

وبالفحص العلمي ، نرى أن هذه الانعكاسات قد ظهرت وأثمرت جذورها ـ وبطريقة سريعة داخل حيز زمني قصير ـ داخل فرنسا نفسها . كما أن نفس هذه الانعكاسات ، وبخاصة بعد قيام الثورة الفرنسية ، قد ظهرت في مناطق وبلاد أخرى ، رأى فيها كُتابها الدراميون آثار هذه الثورة العظيمة التي تحققت منتشلة شعب فرنسا من الهوة ومن الفقر ومن إذلال الاقطاعيين إلى مرحلة جمهورية الحكم ، وإلى طريق الحرية والإخاء والمساواة . وكلها هموم عميقة كالجرح في القلب كان يحملها روسّو يلف بها أرجاء فرنسا والمعمورة ، منتقلاً من مكان إلى مكان ، باحثاً عن نصير واحد لفكرته أو مؤيد لعقيدته . لكنه لم يجد إلا الانكار لدعوته . . . والإنكار الشديد كذلك . ومن الواضح أن الثورة الفرنسية وأفكار روسّو قد انتقلتا معاً إلى الخارج ، ودخلت تعاليم الفيلسوف جان جاك روسّو الى قلوب وآذان الجماهير العالمية . تحمل القلق الاجتماعي الذي سايره طويلا ، وتصوِّر فن الاعتراف الذي يصل إلى أعمق أغوار النفس البشرية ، وتبشر بالثورة والانعتاق من العبودية ، وتؤكد أفكار التعاطف في الانسان وفي البشرية ، وتفضح سنّ القوانين وحق الملكية الغاصب وإنشاء الحكومات وتحويل السلطة الشرعية الى سلطة استبدادية . وتكشف عن التفاوت الاجتماعي المفقود في الوضع الطبيعي والطاغية في الوقت نفسه . وعلى طريق تاريخ المسرح ، وحتى في قرون تابعة ،

وبلا أية مبالغة حتى القرن العشرين يقدم المسرح في العالم نماذج درامية تُلفت النظر بتبعيتها إلى فلسفة روسو ، بما لا يقبل مجالاً للتأويل أو الشك .

بومارشيه الفرنسي أحد المعاصرين للثورة الفرنسية . وقبل انبثاقها ، وبانتمائه الحسي إلى فلسفة روسو . . . فلسفة المساكين إن صح هذا التعبير، يكتب درامته المسماة (زواج فيجارو ، أو زواج الحلاق) كما تسمى أحياناً ، يكتبها قبل الثورة بأربعة عشر عاماً بالتمام .

يخطّ خطوطها الأولى وأفكارها ، ثم ينتهي منها عام 1784 ، ومعنى هذا أنه في الغالب يكون قد اطّلع على فكر روسّو . هذا الفكر الذي انتشر في مؤلفاته ما بين أعوام 1749 ، 1778. إذ عندما كتب روسّو مقاله الأول في الفنون والعلوم عام 1749 كان بومارشيه في السابعة عشر من عمره . في سن الشباب ، وفي باريس مدينة النور والثقافة . وقريباً من حركة المجتمع باعتباره معلماً للموسيقى لبنات الملك . ولقد اعتبرت مسرحيته هذه التي نحن بصددها أكثر جرأة من مسرحيته السابقة عليها حلاق اشبيلية (كتبها عام 1775 م) ، بامتيازها بالجرأة البالغة . فقد جعل من بطلها الحلاق بطلاً شعبياً خالصا ، وجعل من صوته بوقـا صريحاً واضحاً يهتف بقرب الخلاص ، ويعتلي لأول مرة على خشبة المسرح الفرنسي الدرج الأعلى ليطفو ـ ولو ساعات تمثيل المسرحية ـ على أنفاس الأسياد والاقطاع . وبينما تجري أحداث الدراما داخل قصر من القصور العاجية ، إلا أن البطل يصر على شعبيته ، ويحفظ انتصاراتها ، بعناد وإيمان شديدين ، تماماً كما حافظ روسّو على مبدئه وعقيدته .

وبومارشيه في سيره على العقيدة الفلسفية لروسو، لم يقلد ، كما قلّد ڤولتير شيكسبير . ولم يعتمد الجدل اللاهوتي كما في درامات ڤولتير الضعيفة ، لكنه ظل صورة حية لروسّو وأفكاره ، في البحث عن جانب البناء والإيمان بالجديد . وكان الجديد عنده هو البطل الدرامي الشعبي الذي يقارع السادة ندا لند ووجهاً لوجه

ومواجهة بمواجهة أخرى . في صورة نقدية لاذعة مُرّة ، شانقا إياهم في حبل متاهاتهم ، معترضاً على أوضاع اجتماعية وضعية قررها السادة لأنفسهم ، مثل حق الدخول بعرائس الأتباع لهم ليلة زفافهن . وما نراه في دراما بومارشيه شعرية واضحة للأوضاع الاجتماعية الجائرة وصورة مخذلة من صور الظلم الاجتماعي قبل الثورة الفرنسية .

وهذا الكاتب الفرنسي الثاني ماريفو[1] المعاصر أيضاً لفلسفة روسّو ، والمتأثر بها في الوقت نفسه . إن مسرحيات الفصل الواحد التي كتبها وأهمها جزيرة العبيد L'Ile des escalves (١٧٢٥) ، جزيرة العقل L'Ile de La raison (1727) تتعرض مباشرة ـ وعن طريق الحس الذكي ـ إلى أوضاع فرنسا الاجتماعية السائدة . وهو أيضا ما يثبت تأثير فلسفة روسّو عليه .

لقد سمحت حياة الروكوكو لماريفو أن يراها عن قرب في قصور الأمراء والنبلاء ، بمعمارها وزخرفاتها اللامعة . وكان الحب هو الموضوع والقيمة الأبدية خلف جدران وأسوار القصور الشاهقة . لم تجرّه هذه الأضواء المستعارة إلى سحرها . بل دهمته ليقف يحكّم العقل الذي اختاره إسماً لجزيرة في إحدى مسرحياته . ولقد ساعده على ذلك كونه رجل قانون ، وأديباً يحكم بالعقل والإحساس الصادق معاً .

وما موضوع درامته (لعبة الحب والمصادفة ـ ١٧٣٠) Le Jeu de L'Amour et du hasard إلا لعبة الشطرنج والميزان المقلوب رأسا على عقب .

---

(1) بيير كارليه دي شامبلين دي ماريفو
Marivaux, Piere Carlet De Chamblain
(1688- 1762) . كتب عديداً من الكوميديات التي تتعرض لنقد الأوضاع الاجتماعية . اشتهر بدرامات تحليل العواطف الانسانية ، وبخاصة عاطفة الحب . كوّن بمسرحياته مدرسة فنية خاصة أسموها معاصروه (الماريفودية) . تعمل بآدابها على إبراز أسخن العواطف البشرية عن طريق الكوميديا الراقية .

إنه يقلب صورة المجتمع ـ ولو للحظات يجري التمثيل فيهـا لساعـات ـ لتصبـح سلفيا ابنة الغني خادمة ، وتتبادل معهـا دورهـا النبيلي خادمتهـا ليزيت . ونفس الموقف يكرره ماريفو في الشابين بطلي الدراما . فيخرج ابن القصور دورانت عن زِيِّه الفاخر ليحتله خادمه الظـريف باسـكين . وتـدور المفارقـات . حقيقـة ان العناصر التراجيدية الأساسية في فلسفة روسّو لا تظهر بالصورة الواضحة في أعمال ماريفو . لكن ذلك لا ينقص من دراماته التي التصقت التصاقـاً طبيعياً بأصـول التفاوت الاجتماعي ومضاره معاً . وسبب ذلك أن الحب كعنصر من العناصر الهامة التي يقوم عليها مسرح ماريفو لا يُتيح الفرصة كثيراً أن تظهر الفلسفات وسط حواره وحوادث الدراما . لكن تبقى درامته شاهد عيان على قيمة الانسان سيداً كان أم خادماً ، فالقيمة واحدة لا تتغير بتغير الطبقة ، أو اختلاف مكان الميلاد والحسب والنسب . إذا الأمر يتعلق بالمشاعر الانسانية التي يجب أن تتساوى عند الغني كما هي عند الفقير . . . سيدا كان أم خادما .

وتظل فلسفة روسّو يقين الحياة حتى بعد موت صاحبها وقضاء نحبه . . وهـذه المرة خارج وطنـه . ويكتـب الألمانـي جورج بخنـر Georg Büchner (1813 — 1837) ثلاث درامات فقط في تاريخ عمره القصير هي موت دانتون 1835- Dantons tod ، ڤويتسك 1836 - Woyzeck ، ليونس ولينا Leonce and Lena عام 1836 أيضاً .

وتظهر في أعماله ـ وعلى الأخص العملين الأول والثاني ـ عنصر الثـورية والإثارة ، كأحد العناصر الهامة في فلسفة روسّـو . وشعـار بخنـر الـذي أطلقـه (السلام للأكواخ والحرب للقصور) يحمل في مضمونه رحلة روسّو من بدايتها إلى نهايتها . ولعل إعجابه الخفي بروسو ، هو الذي دعاه ليكتب درامته الأولى موت دانتون عن الثورة الفرنسية ، ويجعل من أحد أبطالها الثوريين بطـلا لدرامتـه التاريخية في آن واحد . إننا نتعرف في درامته على كل ثوار فرنسا . كما نتعرف على

المصير التاريخي الذي دفع بهم الواحد بعد الواحد إلى حبل المقصلة (وتعبير الحبل هنا مجازاً مقصود به حد المقصلة) .

ولقد أظهر بخنر شخصية شاعر الثورة روبسبير Robespierre في شكل وثائقي منضبط ، وجعله ينطق عبارته المسرحية التاريخية « إن الذي يُنجز نصف العمل في الثورة ، إنما يحفر قبره بيده » (1) . لقد كنست الثورة أعداءها الاقطاعيين ، وأجهزت على الملك والأحزاب والأرستقراطيين . روبسبير إذن تلميذ من تلامذة الفلسفة عند الأستاذ روسّو . قابل التلميذ أستاذه في الواقع في أخريات أيامه . شرب من منهله الانساني العذب . وأشاد بتعاليمه في محكمة الثورة الفرنسية . وحتى بعد موت روسّو بست سنوات كانت الذكرى الثورية لا تزال تنبض في قلبت روبسبير ، فمجّد أستاذه الذي كان قد رحل عن الحياة ، ليلة 7 مايو 1794 ، معترفاً بفضله وفضل أفكاره على الثورة العظيمة (هذه الثورة التي كان هو رائدها الأول حملته إلى البانثيون . روسو مؤدب الجنس البشري) .

إن خاصية معرفة الشعب البسيط تكاد تكون عاملا مشتركا في حياة الاثنين ، الفيلسوف الكاتب روسّو والدرامي جورج بخنر . هذه المعرفة التي تضمن للانسان الحرية والمساواة . هذا الخير الذي ينبغي أن يكون غاية كل نظام تشريعي يتحدد في كلمتين هما الحرية والمساواة . وكما يذكر روسّو « أما الحرية ، فلأن كل تعلق خاص معناه تخلي الهيئة الحاكمة عن مثل ذلك القدر من قوتها . وأما المساواة ، فلأنه لا وجود للحرية بدونها . ولقد سبق لي أن عرّفت الحرية المدنية . أما المساواة فينبغي ألا نفهم منها أن مراتب السلطة والغنى يجب أن تتساوى على الاطلاق عند الناس جميعاً . بل أن لا تتسع السلطة حتى تبلغ حد العنف . وأن

---

(1) دليل المسرح SZINHÁZI KALAUZ
فويدا جورج ميهاي، Vajda György Mihály
الطبعة الثالثة الموسّعة, Bovitett Kiadás, Budapest
بودابست 1971 . ص494 ,1971, P.494

تُمارس أبداً بحكم الوظيفة والقانون . وأن لا يُسَوّغ للمواطن من حيث الثروة أن يملك ما يتمكن به من شراء مواطن آخر . وأن لا يبلغ الفقر بأحد حداً يظهر معه إلى بيع نفسه»[1] .

أما فيما يتعلق بدرامة بخنر الثانية (ڤويتسك) ، فإنني ألمح - وبالعين الفاحصة - فلسفة روسّو تأثراً وتطبيقاً لامعاً . إن الدراما هي تراجيديا الإنسان المظلوم ، المضغوط على أنفاسه . كل واحد يقذف به إلى بعيد . ويظل هكذا حتى يلتقط أنفاسه على صدر حبيبته . وحتى هنا ، على شرفة الأحداث المسرحية أجد ڤويتسك هو الصورة الطبيعية لحياة روسّو وشقائه . لقد سلّم ڤويتسك نفسه لعشيقته في المسرحية ، كما سلّم روسّو - لكن في الحياة ! - نفسه لمدام روديتو . وكما استفز روسّو الحب واستولى عليه الخمول ، فعل ذلك ڤويتسك بمحبوبته ، أو قُل بخنر بدرامته . ومن الجائز أن يكون الدرامي الألماني قد اطلع على حياة روسّو ومقالاته في أوائل القرن التاسع عشر ، فقادته إلى الكثير والمتشابه في درامته الثانية مع حياة روسّو الحقيقية . وإذا لم يجُز هذا الإحتمال ، فإن العلاقات المتشابهة تظل حقيقة أمام ناظرينا نستنبط منها ما يقودنا إليه العقل المفكر .

ويظل فكر روسّو يسير إلى بعيد بعيد .

يلتقي في روسيا القيصرية بالدرامي تولستوي[2] صاحب الرائعتين الأدبيتين (أنَّا كارنينا ، الحرب والسلام) ، والكاتب الذي يقف على قدم المساواة في تاريخ الأدب الحديث مع شيكسبير وجوته وبلزاك* .

---

(1) أفكار روسّو الحية .
المصدر السابق . ص71 .

(2) ليو نيكولايڤتش تولستوي Tolstoy, Count Leo
(1828 - 1910) كاتب درامي ومعلم للشعب . أحد نبلاء العصر القيصري في روسيا . زار أوروبا غارفاً من حضارتها . مات وهو يتنقل بين الناس في قطار ، كواحد من أبطاله الدراميين .

* — Shakespeade, Goeth, Balzac.

لم يهنأ تولستوي بالكتابة لمجرد الكتابة . لكنه كان يكتب ليربي البسطاء من أبناء روسيا القيصرية التي ظلمت الكثير منهم . وبذلك أصبح يجد نفسه معلماً للبشرية وملقنا للأخلاقيات . وهو في مضامينه الفكرية والفلسفيّة هذه يتشابه الى حد كبير مع تعاليم روسّو وفلسفاته الانسانية الجامحة .

وكما نزلت (الصاعقة) على روسّو عام ١٧٤٩م ، هذه الاشراقة الآلهية ، أو الجهنمية إن شئنا أن نقول ، التي حوّلته - في نصف ساعة لا غير بجانب جذع شجرة - الى مفكر وفيلسوف (وفي تلك اللحظة عشت في عالم آخر ، وأصبحت رجلاً آخر) * ، نزلت الصاعقة على تولستوي ، وفي البلاد الباردة هذه المرة لترفع مع حرارتها حماسا وتمردا وثورة على القيصر وبطانته . ومن الملاحظ أن تولستوي قد انتهج في مذهبه الأدبي وكذا مذهبه الأخلاقي مذهب روسّو ومدرسته التي طالما نادت بزعزعة الأساس الفاسد الذي يقوم عليه المجتمع الفاسد ، وهو ما كان عليه الحال أيضاً في روسيا القيصرية قبل الثورة الاشتراكية التي انبثقت عام 1917 م هناك .

عاش تولستوي آلام شعبه ، وهو النبيل الروسي ، رغم ثرائه وانتمائه الأسري الى الطبقة العليا . . طبقة النبلاء . وبنى فكره على فكر روسّو ، وفي وضوح والتزام شديدين . ونشر ذلك الفكر الحر علنا وعلانية في محل إقامته في ياسنايا بوليانا Yasnaia Poliana ، وحمل في عنقه مبتهجا مدى الحياة قلادة هي أيقونة مقدسة بالنسبة له ولفكره ، كان بها صورة العزيز روسّو ، وظل حتى آخر يوم من أيامه يهتف باسم روسّو . إن إطار الدين يجمع كلا من الكاتبين روسّو وتولستوي ، والايمان يوحدهما ويصهره فكرهما - رغم بعد الشُقة والمسافة . في بوتقة واحدة .

وعلى المستوى التطبيقي فقد أظهر تولستوي في رواياته وكذا دراماته الفروق

---

* بحسب اعترافات روسّو نفسه .

الشاسعة بين الطبقتين الوحيدتين في روسيا القيصرية ، طبقة الاقطاع والسادة النبلاء الوجهاء والمناصب العالية ، وطبقة رجل الشارع وإنسان روسيا المسكين المعذّب بقوانين الحكومة القيصرية الظالمة هناك . ودرامته المعروفة (سلطان الظلام Ulaszty Tymi 1889) تُقيم الصراع والمجابهة بين طبقة الاقطاع التي حكمت وسيطرت على الأرض ، وبين طبقة الفلاحين المعدمين الذين لم يجدوا قوت يومهم أو ما يكافىء عرق جبينهم الطاهر ، ولو بالنذر اليسير مما يزرعون للسادة الاقطاعيين ، الذين يبيعون المحاصيل ، ويكتنزون المال ، بدلا من إطعام الفلاحين ، الأصحاب الحقيقيون ـ والشرعيون كذلك ـ للأرض وما عليها . وأظن أن تولستوي بدرامته هذه قد جسّد ـ وعلى المسرح ـ التجسيد الدرامي الجيد لنص روسّو في موضوعه (ما هو أصل التفاوت بين البشر ، وهل يقره الناموس الطبيعي ؟) ، حين يقول : « الرجل الأول الذي أحاط قطعة من الأرض وقال في نفسه (هذه لي) . ثم وجد أن الناس كانوا من السذاجة بحيث صدّقوه . هذا الرجل هو المؤسس الحقيقي للمجتمع المدني . فكم من الجرائم والحروب والاغتيالات ، وكم من المخاوف والمصائب كان بالإمكان إنقاذ المجتمع منها ، لو أن رجلاً خلع السياج الذي يحيط قطعة الأرض ، أو ملأ الثلم الذي أحدث في الأرض . وذلك بأن يصيح في جماعته (حذار من الاصغاء لهذا المغتصب . إنكم هالكون إن أنتم نسيتم ولو مرة ، أن ثمرات الأرض إنما هي لنا جميعاً . أما الأرض نفسها فليست ملكا لأحد) »[1] .

كما نجد في مسرح تولستوي ثورية النقد الاجتماعي . ولعل انتماءه الى طبقة النبلاء قد ساعده على هذه الجرأة التي لم تكن من خصال عصره ، إذ كثيراً ما توارت الكلمات العظيمة ، وأجهضت أفكار التحرر الثائرة أمام ظلم القيصر وقوة جبهة الاقطاع ، فماتت الأفكار في مهدها . لكنه مما لا شك أن تولستوي ، وبوحي

(1) أفكار روسو الحية .
المصدر السابق . ص43 .

كامل من تعاليم روسّو ، قد عاش الأزمة وعاصر التأزم الذي انخرطت فيهما بلاده روسيا في الفترة ما بين عامي 1861 ، 1905 ، وهي التي ظهرت فيها محاولات تحرير العبيد الفلاحين والفقراء الـذين كانـوا يمثلـون الأغلبية المطلقـة في الشعب الروسي ، ثم المحاولات الأخرى التي قعّدت أو حاولت تقعيد نظام اجتماعي جديد من أجل المواطنين . حتى إذا ما فشلت الثورة عام 1905 م قامـت لتستعـد مرة أخرى لتنبثق عن نجاح اشتراكي عام 1917 م ، قاضية على كثير من سيطرة النبلاء وقوة الاقطاع وظلام الرأسمالية وحجم رأس المال .

ويبقى لنا روسّو ، وتبقى فلسفته تجري وترى مسرى الدم النقي في التعرض لمصائر الشعوب المغلوبة على أمرها بأيدي حكوماتها وأثريائها .

ويشهد القرن التاسع عشر ، وفي روسيا العنصرية مرة أخرى امتداداً لروسّو في الأدب المسرحي العالمي عند الكاتب الدرامي الروسي جوجول[1] . وكشف لعصره ولبلاده يكتب قصته الشهيرة (المعطف) التي يقـول عنهـا دستويفسـكي (كلنا قد سقطنا من تحت كُمِّ المعطف) .

كما يكتب في المسرح درامته الخالدة (المفتش العام Revisor) عام 1836م

يذكر جوجول نفسه عن المسرحية (أردت أن أجمع فيها كل المساوىء التي خبرتُها في الروسيا ، حتى يضحك الجميع عليها مرة واحدة)[2] . وبينما يتعرض تولستوي للفلاحين الكادحين ، ينحو جوجول ناحية النقد الاجتماعـي للحكومـة القيصرية ولادارتها البيروقراطية ، ليعكس صورة الخوف الشديد والهلع والرعب

---

(1) نيقولاي فاسيليا ڤيتس جوجول Gogol, Nikolai Vasilievich
(1809-1852 م) أحد أعمدة الواقعية النقدية الروسية . من مواليد أوكرانيا . ظهرت أعماله الأدبية بمساعدة الشاعر الروسي بوشكين Puskin .

(2) دليل المسرح .
المصدر السابق . ص553 .

الكائن في النفس البشرية من القوانين الحكومية . وهو في منحاه هذا ـ أراد أم لم يُرد ـ يتقابل في الكثير مع روسّو . ويصبح متأثرا بدون أدنى شك .

« إن الفوارق السياسية تستتبع بالضرورة ، الفوارق المدنية . وهذه الفوارق تجيء على أنواع متعددة . ولمّا كانت الثروة والجاه والمكانة والقوة والجدارة الشخصية ، الفوارق الأساسية التي يستطيع بها الناس أن يُقدّر أحدهم الآخر في المجتمع ، فباستطاعتي أن أثبت أن الانسجام أو التعارض بين هذه القوى المختلفة ، هو أوثق دليل على صحة بناء الدولة ، أو فساد ذلك البناء ـ روسّو »[1] .

وفساد بناء السيادة القيصرية هو الذي جعل المفتش العام بحكم منصبه الحكومي وجاهه ومكانته وقوته وجدارته الشخصية يُرعب الجماهير وطبقة الموظفين المساكين ، المفتقِدين في المجتمع القيصري الروسي كل جاه وكل مكانة وكل قوة والمجردين من الجدارة الشخصية .

وفي فرنسا ، بلد الثورة الفرنسية ، يُثبت لنا التاريخ المسرحي أن الثورة مستمرة . ففي السنة الأولى من القرن العشرين (1901) يكتب الفرنسي رومان رولان Romain Rolland [2] درامته الوطنية (14 يوليو Le 14 Juillet) هذا اليوم التاريخي، ليس في فرنسا وحدها ، بل في عالم الحريات أيضا . يومهااحتلت

---

(1) أفكار روسّو الحية
المصدر السابق . ص48 .

(2) رومان رولان Rolland, Romain
كاتب فرنسي(1866 -1944) . روائي مقتدر . عمل في مطلع حياته استاذا لتاريخ الموسيقى في جامعة السوربون Sorbonne . كتب عن الأعلام في الفنون مثل بيتهوفن ، مايكل أنجلو ، هاندل ، تولستوي .

الجماهير الثائرة سجن الباستيل Bastille . ورومان رولان ، الفائز بجائزة نوبل عام [1] 1915 .

البطل في دراما رولان هو (الشعب) . أحداث درامته تدور بين يومي 12 ، 14 يوليو 1789 م . وتبقى عبارته الدرامية الشهيرة (إذا أردنا أن نعبّر عن العاصفة ، فلا يكفي أن نُبرز الموجات البحرية فقط ، بل علينا أن نُبرز المد القادم من البحر ذاته) . وفي درامته ، يجسد رولان شخصيات الثورة ، وعلى الأخص روبسبير ومارا Roberspierre, Marat . وإذا كانت المسرحية تسجل من بدايتها الى نهايتها المحاولات الشعبية ، والثورة كذلك لاقتحام سجن الباستيل والصراعات التي حالت في هذه المحاولة ، فان ما قدمه رومان رولان نعتبره صورة صادقة ، وتاريخية وقائعية ، لتصرفات الشعب المظلوم الذي أراد أن يرفع عن كاهله يوماً ضغط الطغاة واستبداد المستبدين . وأليست هذه وتلك هي أفكار روسّو ذاتها ؟ لقد ظلت فكرة (الشعب) تسيطر على رولان وأفكاره فترة حياته ، حتى خطّ كتابه (مسرح الشعب) عام 1903 م . والذي تُفصح فقراته عن أفكار روسّو ووجهة نظره في المسرح ، المسرح من أجل ترقية الشعب والنهوض بأحاسيسه الطبيعية ، وليس مسرح القصور في عصره القرن الثامن عشر .

●

---

(1) يذكر كتاب (كتاب الأدب في القرن العشرين)
A. XX. Száśzad Külfödi irói
تأليف كيباتسي بيلا ، بوك لايوش Köpeczi Bela , Pok Lajos
دار الفكرة ، بودابست 1968 ، Gondolat, Budapest 1968
يذكر في الصفحة رقم 509 أسماء العلماء الحاصلين على جائزة نوبل ابتداءً من عام 1901 حتى عام 1968 م (تاريخ إصدار الكتاب) . ويحدد أن رومان رولان قد نال الجائزة المذكورة عام 1915

هذا بينما نجد في كتاب (أفكار روسّو الحية) الذي قدّم له بمقدمة طويلة رولان نفسه ونقله الى العربية د . محمود يوسف زايد (دار العلم للملايين ، بيروت 1961) ، نجد اسم رومان رولان ، مذيلا بعبارة (الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 1916) .

لم تصل تعاليم روسّو إلى الدراميين وحدهم ، بل لقد تجسّدت بصورة أو بأخرى في أعمالهم المسرحية . ولقد كانت فلسفة جان جاك روسّو قابلة على أخذ طريقها للانخراط داخل الكلمة المسرحية ، ليس في عصره فحسب ، بل لقد تجاوزت فلسفة الزمان والمكان كما سبق الإشارة إلى ذلك . ولم تكن هذه الفلسفة محدودة أو محددة . كانت واسعة الآفاق . لم تتقيد عند مذهب أدبي أو مذهب فني أو فلسفي واحد . إننا نجدها تتعدى الحدود الفكرية والمنطقية في المذاهب والتيارات ، لتتواجد في التراجيديات ، وفي الكوميديات الأخلاقية ، وفي الدرامات الرومانتيكية ، ثم مؤخرا في الواقعية النقدية كذلك . بل لعلني لا أبالغ إذا ذكرت أن الدرامات الاشتراكية ودرامات اللامعقول لا تخلو من آثارها في القرن العشرين[1] .

مسرح الروكوكو الألماني Rococo

هناك وجه شبه لا يمكن إنكاره بين مسارح فرنسا الخاصة إبّان القرن الثامن عشر وبين المسارح الألمانية . بل إننا لنعثر كذلك على أوجه شبه أخرى ـ لكن بدرجة أقل ـ بين المسرحية في القرن السابع عشر السابق عليه . لقد امتلأت مسارح ألمانيا في القرن الثامن عشر بطبقة الأثرياء . وكانت الفرق المسرحية المختلفة تُدعى للتمثيل (الخاص) داخل هذه القصور . ولقد ظل التمثيل

(1) تأثيرات فلسفية لروسو . . . .

ـ في أوبرا الشحاتين The Begger's Opera (لجون جاي John Gay) في القرن الثامن عشر ـ انجلترا (1728) .

ـ في أوبرا الثلاث بنسات Die Dreigroschenoper (لبرخت) في القرن العشرين ـ ألمانيا. (1928)

ـ الجانب المأسوي في أعمال صموبل بيكيت (Samuel Beckett) لكنه يظهر مشوبا ـ للأسف ـ باللادرامية التي اتخذها الكاتب منهجاً له .

ـ الصراع بين الاغنياء والفقراء عند (جوركي) في درامته الأعماق السفلى أو كما يُطلق عليها الحضيض Na Dnye (1902) ، وفي درامته البرجوازيون الصغار Mescsanye (1902) .

مقصوراً في الغالب على هذه الطبقة العالية . وكان التمثيل يجري باللغتين الايطالية والفرنسية . بل لقد حوت العروض المسرحية الأوبرات والباليهات كذلك . وعمّرت المسارح المقاطعات الألمانية في برلين ، شتوتجارت ، درسدن ، ميونيخ ، ڤينا* ، بيرويت . ثم تتابعت في هانوڤر ، كاسّل**. وعلى نفس منوال المسرح الفرنسي تقريبا زادَتْ الاهتمامات بفنون المناظر المسرحية والديكور والأزياء وفن تخطيط الوجه (الماكياج) . وقدّم دانييل شوبارت Daniel Schubart الرائد الموسيقى الألماني (غير فرانز شوبيرت النمساوي) مسرحية بومارشيه (زواج ڤيجارو) عام 1790 على المسرح الألماني ، أي بعد قيام الثورة الفرنسية بعام واحد . ويعود الفضل في قيام التمثيل باللغة الألمانية داخل المسارح في ألمانيا إلى المفكر الألماني ليسنج [1] الذي قال (لن أترك نفسي أو عقيدتي لإنسان آخر ، . . (لاحظ تشابه التفكير الحر بينه وبين روسّو !) . ولقد انتشر التمثيل باللغة القومية في إمارات المقاطعات الألمانية على يد الممثل تيوفيل دبلين Theophil Döbbelin صاحب فرقة مسرحية تمثل بالألمانية . وسارت الأمور المسرحية ، حتى استطاعت مسرحية شيللر (الحرامية أو اللصوص Die Räuber) أن تصعد على خشبة المسرح ، ولم ينتبه السادة إلى ما تحمله من مضمونات ضدهم . ولقد صعد ڤولتير كدرامي على خشبة المسرح الألماني ما بين سنوات 1753 ، 1762 في مقاطعة شفتزنجن Schwetzingen بدراماته التي تحمل تعاليم وعبارات خاصة . لكنها مُثلت في مسارح القصور التي كانت قائمة آنذاك ، والتي تشابهت إلى حد كبير مع موقف المسارح الخاصة في فرنسا .

لكن الأمر بشأن هذه المسارح كان مختلفا أيضاً . فبينما زاد التوسع فيها في

* Berlin, Stuttgart, Drezda, München, Vienna, Bayreuth.

** Hannover, Kassel.

(1) جوتهولد أفرايم ليسنج Lessing, Gotthold Eprhraim
(1729 - 1781) منشىء دراما تورجية هامبورج . والكاتب الدرامي الألماني .

فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر ، نجد ألمانيا تحاول الحد من تواجدها ، والاتجاه إلى طريق درامات المواطنين . وجهود جوتشد[1] ونيبر[2] واضحة في هذا المجال . وبخاصة في الفرق المسرحية التي أشرفا عليها .

ديديرو والكلاسيكية الألمانية . .

خطا كل من بومارشيه وماريفو خطوة تجاه درامات المواطنين . . . هذا النوع من الأدب المسرحي الذي يتخذ من الشخصيات الشعبية إطاراً لمسرحيته ، ويتخذ كذلك من حوار هذه الشخصيات الشعبية أبعاداً تهم المواطنين جميعهم . وقد قضت هذه الخطوة رويداً رويداً على مضامين الأرستقراطية القديمة التي كانت سائدة في المجتمع الفرنسي قبل الثورة الفرنسية .

ولقد كان هناك فضل آخر على الدراما المتطورة يعود إلى الفيلسوف الكاتب ديديرو[3] - رغم ضعف مسرحياته . إذ حملت دراساته - وتراجيدياته بوجه خاص - كل التقدم الذي أحرزه الشعب عبر ثورته الكبرى . إذ استطاعت هذه التراجيديات أن تبث فكر المواطن العادي وعلومه ، خاصة وأنها كانت تتوالى على

---

(1) يوهان كريستوف جوتشد Gottsched, Johann Cristoph
(1700 -1766) أستاذ بجامعة لايبزج ، قدّم أبحاث حول (العقل المتزن للمواطن الألماني ، وأخرى حول حركة الاصلاح للدراما والمسرح) .

(2) فردريكا كارولين نيبر Nebber , Friederika Karoline
(1697 - 1760) زميل لجوتشد في الجهود المسرحية الألمانية . وناقل ومطوّر لحركة المسرح الفرنسي الى المانيا في منتصف القرن الثامن عشر ، فيما يختص بالأخلاقيات الاجتماعية ، التربية المسرحية ، ارتجال التمثيل ، البرنامج المسرحي .

(3) دينيس ديديرو Diderot, Denis
(1713 - 1784) م .
كاتب وفيلسوف . أحد الانسكلوبيدين الفرنسيين . أعظم كُتاب الذهن (العقل) في عصره . فلسفته تنبع من قواعد علوم الجمال في عصر النهضة الانجليزي . له بعض الجهود في فن الموسيقى . مؤلف درامي ضعيف .

المسرح ـ وفي سرعة غريبة ـ الواحدة تلو الأخرى . الأمر الذي جعله كاتبا دراميا منتشرا بصرف النظر عن قيمة إنتاجه دراميا أو فنيا . فتجاوزت الدرامات الحدود الفرنسية إلى إيطاليا وإلى ألمانيا .

وبالحكم الفني السليم ، نقول بأن دراماته لم تكن ذات معنىً . لكن التخريجات النظرية لفلسفته الكبيرة ـ والتي احتوت عليها هذه المسرحيات ـ كانت أعظم بكثير من الدرامات ذاتها . ويُعزى إلى ديديرو ميلاد شخصيات جديدة التكوين في الدراما ، شخصيات تواجه مثيلاتها في درامات وتراجيديات الكلاسيكية الفرنسية (كما عند بيير كورني وجان راسين) ، شخصيات واقعية . لكن الواقع يُثبت من ناحية أخرى أن أقواله أو أحلامه الدرامية كانت أكثر بكثير من ابداعاته في تراجيدياته ، إذ لم يرتبط أخيراً بما نادى به فلسفياً من أجل الشخصية الدرامية . أراد ديديرو أن يقف وسطا بين تراجيديات الكلاسيكية عند كورني وراسين ، وبين كوميديات الكلاسيكية الفرنسية عند موليير . فأقام في دراماته ما يسمّى (بالنوع الجاد Genre sérieux) ، فإذا ما تحكّم هذا النوع في الأدب المسرحي أفضى إلى (التراجيديا الأُسرية Tragédie domestique) . كما أوجد أيضا ما أسماه (بالكوميديا الجادة Comédie dans Le genre sérieux) .

إننا نعتبر ما قدمه ديديرو جديداً على الأدب المسرحي العالمي . ففي وسط هذا التجديد تظهر إشعاعات جديدة هي الأخرى في مساحة المسرح وفي أحاسيس وانفعالات الممثلين .

اتجهت ألمانيا الى (الدراما الحزينة) بتأثير من ديديرو . هذه الدراما التي تضع على مرمى من أحداثها طبقة المواطنين (طبقة البرجوازيين الصغار) في مواجهة الشعب . وهنا نعثر على بذور الثورة . ويشترك ليسنج في هذه الجهود وبخاصة في درامته المعنونة (الآنسة سارا سامبسون ـ 1755 م) Miss Sara Sampson . إلا أن مسرحيته (أميليا جالوتّي ـ 1772 Emilia Galotti I تكشف

عن التدخل السافر الذي تلجأ إليه الطبقة الاقطاعية في شؤون وعلاقات أفـراد المجتمع العاديين . ويكاد يكون الموقف هنا مطابقاً للمـوقف عنـد بومـارشيه في مسرحيتـه (زواج فيجـارو) . أو متطابقـاً مع موقف مسرحية شيللـر (الحـب والدسيسـة ـ 1784 — ـ Kabale and liebe) . إلا أننـا نلاحـظ أن وجـه المطابقة يكون كاملاً وحاداً عند كل من ديديرو وجوته ، في دراميتـه (كلاڤيجـو Clavigo ، ستلا Stella - 1775) . إنهما لا تتشابهان فقط مع فلسفة ديديرو ، لكنهما تذكّرانا بالفرنسيين تماما . وكل هذه الجهود ابتداءً من ديديرو وحتى جوته قد قادت الى واقعية القرن التاسع عشر والأدب المسرحي الواقعي .

على كُلٍّ ، لقد اهتمت الكلاسيكية الألمانية ضمن قواعدها بالجمال المتسق ، وبالإنسانية الإثـرية القديمـة ، وبالعقـل والتفـكير عنـد الإنسـان . إن الإنسـان والإنسان الأقوى قد اتكأ على الكلاسيكية الألمانية وقواعدها . . هذه القواعد التي كان لها الفضل في ميلاد الدرامات الانسانية مستقبلا . والتي مهدت هي الأخرى بعد ذلك لميلاد التراجيديات التاريخية عند شيللر ، جوته في مسرحيات (إجمونت ، إفجنيا في توريس ، دون كارلوس ، ماريا استيوارت)*.

لكن ، قبل أن ننتقل إلى فقـرة أخـرى ، لا بد أن نحـدد أن دراما فاوست Faust بقسميهـا الاثنـين الأول (1808) ، الثاني (1832) وأحـد الروائـع العالمية ، وليس الألمانية فقط ، كانت تمثل درامات التقليد الشعبي . وكيف كان يمكن أن تكون غير ذلك ، وكاتبها جوته ، هو قائد حركة (العاصفة والطموح) الألمانية ؟

المسرح وڤولتير . . .

عانقت حياة ڤولتير حياة المسرح على طول الخط . يكتب دراما (أوديب)

---

* Goethe: Egmont (1787), Ephigenie Auf Tauris (1787) Schiller: Don Carlos (1787), Maria Stuart (1800).

Oedipe في سن مبكرة ، ويسافر ڤولتير في سن الشيخوخة يحمل على كتفيه أربعة وثمانين ربيعاً ليحضر عرض مسرحيته (ايرين) Irène في باريس ، ويموت هناك . كتب مسرحياته في سرعة فائقة منتقلاً من الواحدة إلى الأخرى . وحينما شرح ڤولتير لدالامبرت سرعته في كتابة مسرحية (الأولمبياد Olympie) في ستة أيام فقط ، كما خلق الله العالم في ستة أيام ، دالامبرت (ألم يكن الأجدر أن تستريح في اليوم السابع ؟)[1] .

لم يكن ڤولتير مؤلفا درامياً ، أو فيلسوفاً فحسب ، بل لقد كان (رجل مسرح) كذلك . يذكر عنه فونتينيل Fontenelle (أنه كان رجلاً شاذاً غريباً ، يكتب مسرحياته أثناء عروض مسرحياته الأخرى) . ومعنى التعبير في رجل المسرح أنه لم يقتصر على مهنة واحدة في المسرح من دون المهن الفنية الكثيرة الأخرى التي يعج بها هذا الساحر . كتب ڤولتير للمسرح ، وبنى مسرحاً ، وأخرج في مسرح القصور كثيراً من التراجيديات والفكاهيات ، ومثّل الأدوار المسرحية . وقدّم لكِتاب عن درامات بيير كورني عند طبعه . وكل هذه الأعمال وتلك كفيلة بتكوين خلفية وثقافة ما أسماه الفرنسيون (رجل المسرح) في العصر الحديث .

كل صداقاته كانت من بين المسرحيين . أدريان ليكوڤرير ، لوكين ، الآنسة كليرون* . احتل صفحات وصفحات من الذين كتبوا عنه في الميدان المسرحي . في فن كتابة المسرحية ، تركيبة الدراما ، النظرية في الدراما ، اختيار الموضوع في الدراما ، الوحدات الثلاث ، الأسلوب المسرحي ، المسرح اليوناني والمسرح الانجليزي ، الاخراج المسرحي ، المعمار المسرحي ، المناظر والأزياء المسرحية .

---

(1) عالمُ ڤولتير
كتاب عالم ڤولتير . تأليف بال ريز Rez, Pal
دار نشر أوروبا ، بودابست 1981 . ص174
Voltaire Világa, Europa Könyvkiado, Budapest, P. 174.

* Adrienne Lecrouvreur, Le Kain, Mademoiselle Clairon.

كان لڤولتير باع طويل في وظيفة المسرح العالمي .

نشأ ڤولتير على أعتاب التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية . . القرن الثامن عشر ، عصر الفلسفة والتفتح والفكر والجماليات . يبرع في الفلسفة وفي علم الجمال ، لكنه يبقى تلميذا صغيرا في علم كتابة المسرحية . يخالف فلسفة باسكال Pascal ويتناقض معها ، وينقد ديكارت Decsartes ويقيم على فكره نظريته في العلوم الطبيعية . ويقف بلا حراك أمام الدرامي راسين Racine .

وهو هو الكاتب الذي يضع الكلاسيكية الفرنسية فوق مسرحيات اليونانيين وفوق شيكسبير . « هذا هو رأيي الذي أردده ، والذي سأظل أردده ، وأقول فيه إن التراجيديا والكوميديا في باريس تقف على مستوى أعلى منها في أثينا . إن موليير أو رجنار regnard يفوقان أرستوفانيس Aristophanes . محامونا ورجال القانون عندنا أهم من ديموستانيس . Démoszthanész .

بل إنني لا أبالغ وأجرؤ على القول بأن التراجيديات اليونانية ما هي في الحقيقة الا مشاهد مسرحيات مدرسية أمام المشاهد الراقية عند كورني أو راسين »[1] .

تحمس زائد عن الحد من فيلسوف رائع . التصاق كامل وبلا حدود بكتاب عظام حقا في القرن السابع عشر في فرنسا ومبدعين للكلاسيكية الفرنسية الحديثة (كما يُطلق عليها) . ولكن ألا نقف برهة لندقق في الأمر . إننا لا نأخذ اعترافات ڤولتير المخلصة والرائعة قضايا قاطعة لنُسلّم بها في نهاية الأمر . ألم يرث ڤولتير نفسه هذه التقليديات الأدبية أو الاصطلاحات الدرامية من كورني وراسين ؟

يُرجع الناقد رايموند نيڤي Raymond Naves تراجيديات ڤولتير الى عناصر

---

(1) عالم ڤولتير .
المصدر السابق . ص176.

أساسية ثلاث . الشكل الراسيني ، (نسبة الى راسين) وهو الآخذ نفسه من شكل اليونانيات والشيكسبيريات . ثم الصيغة ، على غرار الروكوكو تعلو وتهبط . وأخيراً مشاكل العصر ، مبررات تاريخية وفلسفية .

الدراما الجيدة هي التي تتضمن موضوعاً يحددها في إطار شخصيات ومواقف وأفكار جيدة . وعلى هذا نرى أن مسرحيات ڤولتير تفتقد الكثير من أصول الدراما الجيدة . أغلب مسرحياته دراماتات (مناقشات) ، تدور في روح قديسية ، جدلية أحيانا ولاهوتية أحيانا أخرى . يستعمل فيها التضاد اللفظي المثير ، تحوي كلمات متضادة المعنى بل ومتناقضة التفسير الدرامي . في مسرحيته(موت القيصر) نتقابل مع أوصاف للشخصية تمتلىء بالتناقض . فهو مرةالحاكم العظيم ، ومرة أخرى المستبد . وفي مسرحيته (محمد) يضع ڤولتير التعصب معادلاً موضوعياً للنبي (العظيمﷺ) . يقابل الشعب بالحكام في صراع ساذج هو الضعف الدرامي بعينه . في درامته (قوانين مينوس Minosz) يُعلي من العدل في مواجهة القوانين الظالمة ، لكن بغير فنيات وأدوات الكاتب الماهر .

تمتاز منولوجات ابطاله بالهزال ، ويتدخل في النتائج الدرامية بصوته ككاتب مسرحي ، فكأنه يمُلي الحقائق على المشاهدين .

ومع ذلك ، فإن عنصرين اثنين من العناصر الثلاثة التي حددها رايموند في نقده لمسرح ڤولتير ، لم يستطعا أن يُنقذا دراماته من السقوط . وتفتقد الدراما تبعا لذلك مهمات ابراز العصر والمشكلة الدرامية والموقف المسرحي . إن عناصر الكلاسيكيات الفرنسية في الدراما قد ارتكزت في نجاحها على الدقة الهندسية ، ولم تكن من مهماتها أبدا ضمان النجاح عند نسخها أو مسخها أو تقليدها . ولا يبقى ڤولتير في مكانه يكتب المسرحيات تلو المسرحيات ، وعلى هذه الصورة من السرعة التي لا نجد لها شبيها مماثلاً ، الا عند الاسباني لوب دي ڤيجا Lope Devega في مطلع عصر النهضة في اسبانيا ، لكنه يدخل المعارك الدرامية ، كشأنه وحاله مع المعارك الفلسفية عند روسّو .

في عام 1730 يوّجه الأديب لاموت La Motte النظر إلى أن التقيد ، بالوحدات الثلاث (النظام الأسطوطالي في الدراما اليونانية ـ وحدة الزمان ، وحدة المكان ، وحدة الموضوع) ، إنما يُعطّل من تقدم وتطور الدراما الفرنسية . لكن ڤولتير ـ الذي لا يجد وقتاً كثيراً ـ يتصدى للاموت بآراء تميل إلى الفلسفة أكثر مما تنصف الأدب أو تتفهمه .

لم تدخل درامات ڤولتير إلى طريق عالم النسيان لأنها تمسكت تمسكاً شديداً بالوحدات الثلاث . لكنها حتى قد تعرّضت لإهمال القراءة لما فيها من عناصر الرثاء والشفقة وخطوط ميلودرامية أخرى . وشتان بين الرثاء عند الأصل كورني وراسين وعند الصورة ڤولتير . الأصل ثري بمنولوجاته التي تبعث الجماهير على الرثاء والشفقة على الشخصية الدرامية . والصورة تحمّل شخصيتها الإعلان عن الرثاء والشفقة من داخل حوارها . وهي نفس الفروقات العظيمة والكبيرة أيضاً بين كاتب درامي عظيم وكاتب درامي عادي . إن منولوجات الرثاء عند الأوليْن مقنعة موثّقة ، لأنها تنبع أمامنا من المعاناة الحقيقية والمضنية عند شخصية من شخصيات كورني أو راسين . ولأن لهذه المعاناة أجنحة ترفرف من علٍ على الموقف الدرامي نفسه . وهو ما يُثرى من جمال الشاعرية في المسرح . ولأن لها كذلك محركات وبواعث منطقية تدفعها الى هذا السلوك .

لكن درامات ڤولتير تنقصها الغنائية Lyre . خاوية من العوامل النفسية . ولذلك تخرج شخصياتها بلونين اثنين فقط . إما اسودا أو أبيضاً . صراع سطحي باهت . الأشرار فيهم يؤكدون الفضيلة والأخلاق والورع والتقوى ، تتضارب المؤثرات والمحركات بين الحق والظلم وبين القوة والضعف ، فيتوه المشاهد أي طريق يختار ؟ أو أي شيء يفهمه ؟ ولا يتعرف على مفهوم المضمون الدرامي أي جانب يقصد تأييده ؟ وأي جانب يريد القضاء عليه ؟ .

كما أن الصور الاستعارية في مسرحه تفتقر هي الأخرى الى الشاعرية العالية

اللائقة بالدراما الناجحة . فإذا ما تواجدت على مساحة المسرحية فانها تكون مبالغة فيها ، أو لا طبيعية ، أو غير أصيلة ، أو معدومة التصميم الفني .

كذلك فان مشاكل اللغة تعج بها مسرحياته . ولم يضع ڤولتير في اعتباره - وهو يقلد عصر الكبار الكلاسيكيين - أن لغتهم كانت قد خرجت عن الزمن ، وأن الزمن قد فاتها ، خاصة إذا ما كان الأمر مرتبطاً بلغة الشعر .

إن التفسيرات الكثيرة* التي صرّح بها ڤولتير حول الدراما ولغتها وماهيتها لتشهد على أنه بعيد كل البعد عن فهم لب اللغة الدرامية ، وغريب أيضاً على حلبة المسرح .

ولعلنا نحدد وضع ڤولتير الدرامي حين نقول إنه كان حائراً بين النوعين ، أو بين تأثره بكوميديات موليير وتراجيديات كورني وراسين . ومن هذه الحيرة خرج على المسرح بتجديداته التي نرى فيها تجديداً حقيقياً ، لكنه ليس أصيلاً على الإطلاق .

إن ڤولتير لم يرتبط - رغم كثرة عدد مسرحياته - بالحركة الدرامية الفرنسية ، ولا بمحاولات التقدم الأدبي والفكري التي طرأت عليها . وإنما قد سار خلف القديم والمألوف منذ القرن السابع عشر من آداب مسرحية سابقة على عصره . وبدلا من شخصيات ميديا ، سِنّا ، فيدرا والسيد* ، وبدلا من عناصر وخطوط الحب ، والمعاناة التي يحملونها في مسرحياتهم ، وبدلا من هؤلاء الأبطال وهذه الشخصيات التاريخية الرصينة . بدلا من هذا كله يضع لنا صاحبنا على المسرح شخصيات من مواطني الريف ومن المواطنين العاديين ومن المشاغبين من أمثاله ،

---

* تحتل هذه التفسيرات والشروح والتعليقات مقدمة طبعات مسرحياته .
1 - مجموعة مسرحياته (المقدمة) عام 1745
2 - مسرحية ايرين Irène (المقدمة عام1779

مجْهزا مع ظهورهم على أسلوب (الأداء في التمثيل) . فضلاً عن أن أداءهم في عصره لم يكن صالحا للتمثل به .

ويُرجع الناقد المجري فودور جيزا Fodor Géza هذا التمسك من جانب ڤولتير بشخصيات أقرب ما تكون الى الميثولوجيا في إصراره الشديد على أن يُحمّل دراماته كثيراً من فلسفته ووافراً من المشاكل السياسية والاجتماعية في عصره .

ويعتقد الناقد الألماني ڤون دان هيڤيل Van Den Heuvel أن ڤولتير باتباعه أسلوبه الدرامي الغريب هذا ، قد قضى على الدراما الكلاسيكية مرتين . مرة عندما أراد أن يقلد أعمال كبار الدراميين الكلاسيكيين . فلم يظفر الا بقشور خارجية بعيدة عن لب الصنعة الدرامية .

ثم مرة ثانية عندما اعتقد بالتجديد فيما يقدمه . ومع اختلافنا مع رأي الناقد ، فإننا لا زلنا على يقين من أن ما قدمّه ڤولتير في الحركة المسرحية كان تجديداً ، حتى ولو شاب هذا التجديد خطوط فلسفية ، كثيراً ما تُبعد الدراما عن الفعل . فإذا ما أخذنا نحن كرجال مسرح بنظرة الناقد هذه ، أضعنا في الوقت نفسه مسرحا فلسفياً آخر ، وأعني به مسرح الايرلندي برناردشو إذ تتجلى فيه كذلك خصائص الفلسفة وحوارات المناقشات . مع اعترافنا .George Bernard Shaw كذلك بالعناصر الطيبة الأخرى عند شو ، والتي لا بد من الاعتراف بأنها تفوق في الكثير مسرح ڤولتير .

قضى ڤولتير في انجلترا ثلاث سنوات في الفترة ما بين 1726 ، 1729 م عايش خلالها الفكر والفلسفة كما عايش المسرح الانجليزي ، وبخاصة الشكسبيريات الخالدة . تأثر بشيكسبير . وكان ڤولتير أول من ترجم إلى الفرنسية . أي بمعنى آخر أن المسرح قد أثّر على الفيلسوف . وهو موضوع آخر لا نريد الاستطراد فيه . ونستنبط هذا التأثير من كل كتابات ڤولتير وبخاصة الأدبية والفنية منها ، إذ هو لا يزال فيها يعود إلى سيرة شيكسبير . يكتب عن (يوليوس

قيصر) عام1731 . ثم يعود للكتابة عن (هملت) في عام1748 . لكن الملاحظ أن ڤولتير قد حاول كل جهده في بعض بناءاته الدرامية لمسرحياته أن يستعير العنصر الشيكسبيري وخاصة من تراجيديات الانجليزي العظيم. مشاهد الحب في (زائير Zaire) عند ڤولتير تستمد جذورها من نفس المواقف عند (عـطيل) Otello . (سميراميس) عند ڤولتير تدين بالولاء (لهملت) عند شيكسبير. ويشير لسنج إلى أن ما خبِرَه ڤولتير من شكسبير كان زخرفة وليس أصالة أو خبرة ثمينة مقتدرة. وعلى ذلك فإن الدراما الفرنسية نفسها لم تستطع أن تضع ڤولتير بين مبدعيها ومحترفيها. وعلى حد تعبير الناقد الألماني ڤون تيجهِمْ Van Tieghem «أصبح ڤولتير في عالم النسيان، لأن ما قدمه من انتاج درامي كان عديم الأثر»[1] .

●

وإذن ، فقد أثّر روسّو نظرياً وتطبيقياً على المسرح العالمي . وكذلك أثر ديديرو على المسرح الألماني . لكن ڤولتير لم يستطع أن يصل الى ما وصل اليه أحدهما .

ونُذكّر في هذه الدراسة بمشكلة التأثير في الحياة الفنية . إن الأثر يبقى ويظل باقياً في الفن ، أكثرمن أي شيء آخر . آثار الفراعنة ومن قبلهم الأشوريين ، ومن بعدهم الرومانيون . التماثيل والألـوان والمعمار . والصـور الـزيتية التـي أبدعهـا رسامو عصر النهضة لا تزال تشد أبصارنا وتُلهب أفئدتنا .

وفي طريق المسرح العربي . أرى موقفاً يكاد يشابه موقفي روسّو ڤولتير . وهو موقف أستاذاي (المرحومان) د. زكي طليمات ويوسف وهبي.

(1) عالم ڤولتير
المصدر السابق . ص190 .

الأول ، ترك آثاره وبصماته فيما قدمه للفن المسرحي في مصر . لا تزال هناك القلاع الفنية التي شيدها . ترقية المسرح القومي ، انشاء معهد الفنون المسرحية ، انشاء المسرح المدرسي ، إنشاء المسرح الشعبي . تكوين المسرح الوطني بتونس ثم معهد التمثيل بالكويت . والثاني ، تفرغ للتمثيل والاخراج . دخل السينما بأمواله وزاد اقتصادياته بالفن ، حتى وإن كان قد خسر الكثير كذلك في سبيله ، فهذه هي طبيعة الفنون . طبيعة مغامرة متقلبة لا تثبُت على حال . لكنه لم يُبق له على مدرسة تحمل تعاليمه ، أو تلاميذ يتابعون ويرددون أفكاره . ومع ذلك فهو أستاذي المبجل .

مراجع عامة :

1. Pelle, Janos
   Rousseau Világa
   Europa Könyvkiadó, Budapest 1981.
2. Chaunu, Pierre
   La Civilisation de L'Europe Des Lumières.
   Paris 1971.
3. LeFèbvre, Georges
   La Naissance de L'Historigraphie Moderne.
   Paris 1971.

الباب الخامس

بين القديم والجديد



• عِـلْم النفسْ التمثِـيليْ

من البداية نعترف بأن موضوعا عريضاً مثل هذا الموضوع ، من الصعوبة بمكان دراسة أبعاده ، والدخول بعمق إلى عناصره التفصيلية عبر لمحة واحدة أو حتى في عدة إطلالات متتابعة. لكن غياب أو اختفاء مثل هذه الموضوعات النفسية من الكتابات التي تعالج الفنون ، وخاصة الفن المسرحي ، هو الذي حدا بنا الى التعرض للموضوع .

ولا يعني ذلك أن العلماء العرب قد تجاهلوا مثل هذه الموضوعات ، وعلى الأخص في العصر الحديث ، بعد أن انتشرت علوم النفس بمختلف تخصصاتها ، سواء التي بدأت بها ، أو التي أضيفت اليها في السنوات الأخيرة نتيجة تطور العلوم وارتقائها . لأنه من الملاحظ أنه منذ الستينات قد توالت الأبحاث والأطروحات العلمية التي بحثت في عالم النفس وعالم الانسان باعتبارهما وجهان لعملة واحدة يتنفسان ويعيشان على الأدب والفن اللذين يكمن فيهما عالم الخيال والأفكار والمشاعر والأحاسيس والوجدانيات والرموز[1] .

---

(1) (أ) د . مصطفى سويف.
العبقرية في الفن . القاهرة الادارة العامة للثقافة ، المكتبة الثقافية . سبتمبر 1960 م .

(ب) د . حلمي المليجي
سيكلوجية الابتكار . القاهرة ، دار المعارف 1968 م .

(حـ) د . مصري عبد الحميد حنورة
التذوق الفني بين المبدع والمتلقي . البيان ، مجلة فكرية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ، العدد 165 ديسمبر (كانون الأول) 1979 م .
وغيرها وغيرها . . . . .

ومع كل هذه الجهود الطيبة ، إلا أنه يبقى علم النفس التمثيلي في حاجة إلى البدء وانطلاق شرارة البحث العلمي ناحيته ؛ لكشف أبعـاده ، والإفصـاح عن مكنونات هذا الفرع البكر من فروع علـم النفس الحـديث . وهـو من الجـدارة بمكان ، لأن هذه الكشوفات في نظرنا هي حلقة الوصل العلمية بين الفن وبين عالم النفس . وخروج الأبحاث في هذا المجـال بنتائـج محـددة سوف يُزيل كثـيراً من الغموض الذي يكتنف موقف فن التمثيل ، أو يُمَيّع قضاياه حتى يسير الموقف برمته في نهاية الأمر إلى انتصار الحقيقة العلمية على السائر والمألوف والتقليدي . وهو ما من شأنه تغيير جِدُّ خطير في عالم الفن العربي ، الذي يخطو اليوم ـ وفي جُلّ أقطارنا العـربية للأسف ـ بأرجـل ضعيفـة خائـرة ، حطمتهـا السلطـات الزائفـة مرة ، والمهرجون على حساب الفن مرة أخرى .

في نهاية الأربعينات كان الدكتور محمد مظهر سعيد أستاذنا في المعهد العالي لفن التمثيل العربي بالقاهرة ، هو أول من أيقظ وجداننا الشاب النائم آنذاك على ماهية علم النفس التمثيلي . ورغم أن كل ما كنا نسمعه آنذاك كان عالما واسعـا غريباً بالنسبة لنا ، إلا أنه اليوم قد تغير ، لأننا لا نستطيع أن نقبل بكل ما درسناه ، أو حتى بما حصّلناه عبر حياتنا . لقد كانت الصور العديدة ـ والتي كانت بالمئات ـ التي تعرض اليدين فقط في كل مرة ، وفي اختلاف متباين ، تمثل أنواعاً وأنواعاً من التعبير النفسي ، أو اللحظة الانفعالية ، التي تتسرب عادة إلى الأطراف ، تماماً كما تنعكس للوهلة الأولى على الوجه سواء عند الانسان في الإحساس ، أو الحيوان في الغريزة . وكان على كل منا أن يحدد على الصورة ـ ومن تعبير اليدين الظاهر وحده فقط ـ حالة الانفعال ، ودرجته وقياسه . وهو ما أسلمنا ـ أنا وزمـلاء دراستـي ـ بالضرورة الى كتب علم النفس ، والتي كانت محدودة إلى حد ما في تلك الفترة .

من ذلك أعتقد أن الفتح على قنوات علم النفس أمر ضروري هذه الأيام . ولعل كُتاب الأدب ونقاده الذين دخلوا الى ساحة المسرح عبر أطروحاتهم الأدبية عن كُتاب مسرحيين ، يستطيعون أن يساهموا كثـيراً في محـاولات عصرية للقفز

بالمسرح ووظيفته إلى عالم أوسع باباً وأعظم تأثيراً وأجدى اتصالاً جماهيرياً . لأن وقوف فن المسرح بعيداً عن علم النفس يفصله أراد أم لم يُرد عن درجة العلمية . دليلنا على ذلك المستوى المتدني لفنون هنا وهناك تعمل بلا أدنى منهجية أو نظام يحكمها أو خطة توجهها ، على الأقل لصالح موقفنا السياسي كعرب وسكان أمة إسلامية واحدة . « لا زالت سسيولوجيا المسرح تقف بعيدة عن الانضباط العلمي . فواجباتها وخططها يعلوهما الضباب ، كما أن طرقها لا زالت متأرجحة بين التأكيد وعدمه »[1] .

في عام 1974 م انشأ مركز أبحاث العلوم بالنمسا معهداً علمياً متخصصاً في أبحاث الجماهير . ومهمة المعهد هي القيام بالبحوث العلمية حول الفروع الفنية المتعددة التي يدخل فيها الجمهور كأحد عوامل نجاحها باشتراكه فيها ، بما في ذلك فنون الوسائل السمعية والبصرية . بغية تدعيم هذه الأبحاث بالوثائق والنتائج والمحصّلات والاستبيانات ، وتحديد الطرق العلمية الموصّلة الى أهميات هذه النتائج . وعُيِنّ الدكتور هاينز كيندرمان مديراً لهذا المعهد .

يتكون المعهد من قسمين تخصصيين . الأول ، قسم التاريخ . والثاني ، قسم التنظيم والتجارب . يشرف عليهما الدكتورة مارجريت ديتريش أستاذة جامعية ومديرة معهد العلوم المسرحية في ڤينا . والدكتور كارل استروتز مدير معهد الأبحاث النفسية بكلية طب ڤينا . ويحتوي كادر المعهد الجديد على متخصصين في الفروع الفنية التالية :

- الاذاعة المسموعة (الراديو)
- الاذاعة المرئية (التلفزيون)
- الخيالة (السينما)

---

(1) Dr. Staudt Géza
Theatre Magzine Mr. 4. p. 38, April 1977, Budapest.,

- علوم الموسيقى
- تاريخ الفن
- الرسم الشعبي
- علم التاريخ
- علم الاجتماع (السسيولوجيا) .
- علم الاحصاء
- فسيولوجي (علم وظائف الأعضاء) .
- النيورالجيا (وَجَع الأعصاب) .

منذ أعوام ثلاثة قطع معهد أبحاث الجماهير في موضوعات محلية وعالمية . مثل (تاريخ الجماهير في مسرح بورج)[1] . كما تعرضت الأبحاث الجماهيرية المهرجان السنوي بمدينة سالسبورج Salzburg ، وتاريخية جماهير هذه المهرجانات منذ بدأها المخرج العالمي ماكس راينهات[2] في عام 1920 م . هذا ضمن مهمات

---

(1) مسرح بورج Burg Theatre

(المسرح القومي النمساوي) . أسسته الامبراطورة ماريا تيريزيا Maria Theresia عام 1741م بمدينة ڤيينا بالنمسا . وظل المسرح يقدم عروض الأوبرات والباليهات فقط لمدة خمسة وثلاثين عاماً بعد افتتاحه . وفي عام 1776 م تعدل قانون إنشائه ، وأصبح يشابه في نظامه مسرح (الكوميدي فرانسيز) بفرنسا . وأصبح بوضعه الجديد منذ ذلك الوقت المسرح القومي النمساوي للبلاد . وفي عام 1810 م يصبح مسرح بورج بيتا خالصا للدراسات والمسرح الدرامي النثري . وقد أصيب المسرح عام 1945 في الحرب العالمية الثانية بالدمار بسبب الغارات النازية الألمانية . واضطرت فرقته أن تعمل على مسارح أخرى مجاورة . وقد احتفل في عام 1976 م بمرور مائتي عام على ميلاده كمسرح قومي للنمسا .

(2) ماكس راينهارت Max Reinhardt

من مواليد ڤيينا في ٩/ ٩/ ١٨٧٣م ، وتوفي في هوليود بالولايات المتحدة الأمريكية في ٣١/ ١٠/ ١٩٤٣م . مخرج نمساوي تخصص في المسرح . يعتبر واحد من أعظم مخرجي القرن العشرين . بدأ حياته ممثلاً متأثراً بتاريخ وعظمة مسرح بورج . تبدأ مرحلة التطور في حياته بعد رحيله إلى برلين بألمانيا ، وعمله إلى جانب المخرج الطبيعي أوتو براهم Otto Brahm حتى يناقض راينهارت نظريات أستاذه ومعلمه وقد استفاد من مدرسة ماييننجن الألمانية في الاخراج المسرحي. =

القسم الأول الخاص بالتاريخ .

وجرى في القسم الثاني العمل على أبحاث شاقة تحمل عناوين :

ـ الهجوم العدواني والتعبير الوحشي وتأثيراتهما على جماهير الشاشة الصغيرة .

ـ حقائق الغضب وانفعالاته بمساعدة الطرق التجريبية والظواهر الطبيعية وفحوصها على مجموعات الراشدين والمراهقين والأطفال .

ـ المسرح كقناة تربوية .

ـ الحياة وعلاقتها باتساع المعرفة .

ـ تأثير اللغة المستعملة في الوسائل السمعية والبصرية على اللغة القومية السائدة .

ـ المسرح كأداة للهجوم على السياسة والدين والكاريكاتيرية .

ـ العلاقة بين المسرح الترفيهي والوظيفة الاجتماعية للموسيقى .

ـ تأثير شرائح الطبقات المختلفة للجماهير على الأهداف المسرحية .

ولم يكتف العالم بهذا الرافد العلمي الجديد الذي انبثق الى عهد قريب جداً وسط القارة الأوروبية في النمسا ، منقبا عن امتدادات ومظاهر علم النفس داخل الفن المسرحي . لكن الاتحاد العالمي لأبحاث المسرح :

F.I.R.T,

Fédération Internationale Pour La Recherche Théâtrale

= في عام 1903 م عمل مديراً ومخرجاً أول لمسرح دويتش في ألمانيا . وهو أول من بدأ في ابتكار مهرجانات المسارح المكشوفة صيفا في سالسبورج بالنمسا وفي ميونيخ بألمانيا عام 1920 م . وقد قدّم بمساعدة مائتي ماثل (كومبارس) على المسرح مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) داخل حلبة سيرك كشكل من أشكاله التجريبية . هرب من بطش النازية الى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومات هناك .

(القسم العام) يعكف على إقامة حلقتين دراسيتين لنفس موضوع الجماهير وسيكولوجيتها . الأولى في عام 1975 م بمدينة البندقية بإيطاليا ، والثانية عام 1976 م بمدينة ڤينا بالنمسا . وقد أسفرت النقاشات العلمية في الحلقتين المشار إليهما عن نقطتين هامتين .

الأولى ، تحديد وضعية مشاكل وتعقيدات البحث في قضايا الجماهير .

الثانية ، تحديد أسلوب ومناهج هذه التعقيدات .

تناول المؤتمر الأول عام 1975 م بإيطاليا موضوعات :

- منابع أبحاث الجماهير من ناحية طبيعتها ، واختياراتها .
- علاقة المسرح والجمهور .
- الطرق الجديدة لأبحاث الجماهير .
- علاقة النقد المسرحي بالجماهير .
- فحوصات حول الجمهور وأمزجته .
- تقريب أمزجة الجماهير في المسرح .
- تكوين جماهير المسرح الهورڤاتي في القرن التاسع عشر .
- عرض (البيرلسك) الأمريكي بين الحربين العالميتين .
- الجماهير والمسرح السياسي المعاصر .
- الجماهير المسرحية المتمردة في المسرح الهولندي في القرن العشرين .
- جمهور المسرح المجري الجديد بعد الحرب العالمية الثانية .
- جمهور مسارح ڤينا بعد عام 1960 م .

هذا إلى جانب محاضرات وندوات بين الوفود المشتركة تناولت موضوعات (خشبة المسرح وعلاقتها بالجمهور ، ارتفاع ونمو جماهير المسرح الجامعي في لندن في السنوات الأخيرة ، مسرح الطلبة وجماهيره في بولندا ، المسارح الجامعية المعاصرة) .

هذا بينما يتناول المؤتمر الثاني عام 1976 م في ڤينـا موضوعـات مكملـة . تركزت حول :

- جماهير نوع المسرحية المهزلة (الفارس Farce) ، في فرنسا إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

- عقبـات مسرح القـرن الثامـن عشر وعلاقاتهـا بسسيولـوجيا الجماهـير المسرحية .

- الشعب الأثيني كجمهور للكوميديا القديمة الأولى .

- جماهير الاحتفالات المسرحية اليونانية القديمة في العصر القديم والآن .

- التغيير الطارىء على خشبة مسرح درامات شيكسبير وتأثيره على الجماهير .

- تأثير درامات (النو والكابـوكي) على جماهيرهـا في الماضي والحـاضر . Kabuki و No .

- المسرح التركي وجماهيره في القرن التاسع عشر .

- علاقة بين قارىء ومشاهد مسرحي .

- العلاقة بين البرنامج والجمهور في القرن التاسع عشر

- سلوك الجماهير الهندية في عروض الهواء الطلق .

- العلاقة الثلاثية في المسرح بين المؤلف والممثل والمتفرج .

- تطويع وسائل الاتصال الجماهيري في المدارس .

- الحقائق الثابتة المستقرة في الكوميديا .

- بحث تجريبي في التأثير الكوميدي .

ـ نظريات الفنون المسرحية المتعلقة بالجماهير .

ـ علاقة الممثل والجمهور في الفن المسرحي المعاصر .

●

التحليل النفسي من البداية . . .

تعلم النمساوي سيجموند فرويد Sigmond Freud كثيراً من الشخصيات المسرحية عند سابقه الانجليزي وليم شيكسبير William Shakaspeare ، خاصة العلاقة الوثيقة والأبدية بين التحليل النفسي والأدب المسرحي من ناحية سعيهما وبحثهما المشترك بين الحقيقة واهتمامها بالدوافع الانسانية وبين تجسيدات الفن لهذه الحقيقة العصرية الغالية . وخرج فرويد إلى أن عدمية التناسق إنما تدخل أيضا في مكوّنات التشكيل الفني . وإلى أن الفنان ـ ساعة لحظات الابتكار ـ بغير مستطيع التنازل أو الهروب من ماضيه الحياتي ، أو من ذاته الكامنة داخله منذ ولادته ، أو منذ نشأته وخبراته وممارساته في الحياة . وهي نظرة جديدة ، ربطت بين الفن والتحليل النفسي برباط وثيق لا يمكن لنا اليوم ـ أمام تقنيات العصر الحديث ـ أن نغُضّ النظر عنها أو نهمل فعالية تأثيراتها . لأن هذا التحليل لشخصية الفنان يقدم تعقيبات مفيدة على طريق الفن للاعلاء منه وربطه ربطا وثيقا ومقنعا بطبيعة الحياة القائمة .

وفي رأي فرويد أن النشأة للفرد ، وما يعتريها من علاقات بينه وبين أسرته ، ثم ما تُنتجه هذه العلاقة من عُقد وترسبات ، إنما تسجل في واقع النفس البشرية ما يعيقها أحيانا كثيرة عن التكوين الفني الجمالي المكتمل . وقد استشهد فرويد على ذلك بتحليلاته النفسية التي أجراها على أعمال الفنانين ميكل أنجلو MichelAngelo ، دستويفسكي Dostoevski ، حيث وجد أن علاقة الأخير بأبيه علاقة فظيعة تبقى وتظل داخل نفسه ، وتظهر مؤخرا مرتبطة بكلمة وتعبير (العقاب) ، الأمر الذي يتجسد في أعظم أعمال دستويفسكي الأدبية بعنوان (الجريمة والعقاب) .

الدراما ـ كنوع أدبي مركّب ـ لها وجهان . الوجه الأوّل نجده في الكتـاب المطبوع الذي يضم أدبا دراميا للقراءة . والنوع الثاني هو الدراما التي نشاهدها عرضا مسرحياً على خشبة المسرح . وبـين النوعـين أو الوجهـين تكمـن تغـيرات كثيرة ، تحمل ضمن أبعادها التحليل النفسي ومنذ البداية . في الوجه الأول لا نعثر على مضامين التحليل النفسي البتة ، وفي الوجه الثاني يمتلىء العرض المسرحي بكل مقوّمات هذا التحليل . ولا يؤثر تقسيمنا للدراما إلى الوجهين المشـار إليهما على حقيقتها ورؤيتها . فكلنا نعرف تاريخياً أن الدراما قد سبقـت الكتـاب المطبـوع بعشرة قرون أو تزيد على الأقل . لكن ذلك لا يمنع من الاعتراف بأن خروجها على خشبة المسرح هو الكفيل ـ ودائما ـ بإبراز طابعها النفسي والسيكولوجي . سواء كان هذا الطابع اجتماعيا كأعياد الدنيزوس واللينايا في المجتمـع الأثينـي القـديم ، أو احتفـالياً دينياً كما كان عنـد المصريين القدامـى في مسرحيات العـزاء ، أو شبـه المسرحيات إن أردنا الدقة في التعبير . كما أن موقف المعمار المسرحي هو الآخر ، قد لعـب دوراً هامـاً في إثبـات التحليل النفسي وآثـاره على المسرحية المعروضـة . ومسرحيات (كوميديا الفن) Commedia Dellarte التي انتشرت في ايطاليا في مطلع عصر النهضة ، ثم انتقلت الى بلاد أوروبا ، وظلت تحتـل مسارحهـا لمدة مائتين من السنين تشكل انتقاله من الضرورة الافادة منها وبحثها عند الحديث عن علم النفس التمثيلي . لأنها بوضعياتها الأدبية والنفسية قد حزّمت مكان المسرح أو دار التمثيل في إطار واحد وسياج موّحد . بمعنى أنه لم يكن هناك انفصال ـ أثناء العرض المسرحي ـ بين المسرح وممثليه وبين حالة الجمهور والمشاهدين . ولم يصل هذا الشكل المسرحي إلى فصل خشبة المسرح عن جمهور الصالة في انجلترا إلا في بداية القرن السادس عشر الميلادي ، كما يذكر اليزابيث بيرنز في عام 1973 [1] . فإذا ما أضفنا أن أغلبية كتاب الدراما وحتى القرن الثامـن عشر الميلادي قد أدّوا

---

(1) Elisabeth Burns
Theatricality. A study of convention in the Theatre and Social Life. Hakper and Row, New York, 1973.

واشتركوا في تقديم أعمالهم الدرامية ـ وهو ما يعكس الكثير من التحليل النفسي الأصيل ـ أدركنا فروقاً شاسعة بين الكتاب والعرض المسرحي من الناحية النفسية . (من بين المقدمين والممثلين لمسرحياتهم اسكيلوس اليوناني ، لوب دي ڤيجا الاسباني، شيكسبير الانجليزي، جولدوني الايطالي ، موليير الفرنسي ، وغيرهم كثيرون . والدليل على دخول عالم النفس في الدراما ، أنه منذ بدايات القرن الثامن عشر في أوروبا كان هناك تقليد بعدم طباعة الدرامات التي مثلت على المسرح في كتاب ، تقديراً للعوامل النفسية التي يبرزها العرض المسرحي ، والذي يقصرُ الكتاب فعلا عن اللحاق بها في كل الأحوال . ومع أنه تقليد جيد يُثبت أول ما يُثبت رقي العالم من حولنا في تقييم العامل النفسي ، واهتمام المسرح والمسرحيين بادخال علم النفس ودراساته والاستفادة منها داخل حلبة المسرح ، فان العالم العربي قد اتخذ طريقاً مناقضاً . وهو ما شاهدناه في الستينات والسبعينات في مصر ، عندما كان كُتاب الدراما يطبعون مسرحياتهم في كتاب بعد عرضها على المسرح ، كما حدث في درامات نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ويوسف ادريس ومحمود دياب وغيرهم . وقد نلتمس لهم العذر في ذلك ، ونلتمس العذر كذلك لدور النشر الكبرى التي كانت تتهافت على طبع هذه المسرحيات ، إذا ما اعترفنا بالفجوة الثقافية والتعليمية والمسرحية بين مصر والعالم الأوروبي . إضافة إلى أن الاهتمام أو فهم وتوجيه علم النفس لوجهة المسرح كان ولا يزال أمراً وقضية مجهولة في عالم المسرح العربي . في الوقت الذي كانت أوروبا تناقش وتحلل آراء علماء النفس في علم النفس التمثيلي[1] . وقدمت لأول مرة موضوعات دارت حول

---

(1)

(أ) (A) E. Jones
Hamlet and Oedipus, Garden City,
New York, 1954.

(ب) (B) F. Von Cube
Das Drama, Als Forschungsobjekit Der Kybernetik. In: Kreutzer, H., (ed.), Mathematik und Dichtung. München, 333-345, 1965. =

(سيكولوجية نظرية الدراما ، نماذج السبرانية Cybernetics ، تحليل نظرية الفن ، هملت في التحليل النفسي) .

ودخل التحليل النفسي الى صُلب العروض المسرحية ذاتها . ويُذكر بالفضل ديديرو Diderot الذي كتب (سيكولوجية الممثل) في القرن الثامن عشر مبكرا . الأمر الذي فتح المجال واسعاً في قرننا المعاصر لاجتهادات واهتمامات أخرى تجاه علم النفس التمثيلي(١) . وفي دراسات حول (الدراسة Monograph ، العمل

(C) Hankiss Elemér (جـ)
A Népdaltól az abszurd Drámáig.
Magvető, Budapest, 1969.

(D) N. Vorobjov (د)
Konfliktusok a szépirodalomban a matematikal Játékelemét Szemszögéből, europa könyvkiadó, budapest II. k., 207-224, 1971.

(E) D. V Kolmakova (هـ)
O vozsprijatyii hudozsestvennovo tyekszta ucsascimszja sztársevo vozraszta vopr. pszich, 68., 57-63, 1973.

(1)

(A) L. sz. vigotszkij (أ)
Muvészetpszichológia. Kossuth Könykiadó.
Budapest. 1968.

(B) A. Villiers (ب)
Művé szetpszichológia, gondolat,
Budapest, 1973.

(C) J. Weissmann (جـ)
Creativity in the theatre. Basic Books,
New York-London, 1965.

(D) J. Davignaud (د)
Sociologie du Théatre. Puf, Paris, 1965.

(E) P.M. Jakobson (هـ)
Pszichologija szcenyicseszkih csuvsztv Aktyora. HUD. Lit. izd., Moszkva.

(F) F. Barro, (و)
Artists the Making. Seminar Press, New York-London, 1972.

(G) Ju. Rubina (ز)
Tyeatr i skola. Izd. vto. 4. Moszkva, 1964.

(H) J. Miller (ح)
Plays and Players. Nonverbal
Communication. Cambridge university press Cambridge 1972.

الابداعي وطاقة الممثلين ، التحليل السسيولوجي) أضافت جديدا إلى ابداع الفنانين النفسيين في الحقل المسرحي من أمثال أرسطو وليسنج واستانسلافسكي وبرخت .

فهل يتحرك المسرح العربي ليترك الغث ، ويفتح آفاقا جديدة تتسم بالعلمية في عالم اليوم ؟ نرجو ذلك .

• مَوْتُ التّراجيديَا

يسير المسرح العربي منذ عدة سنوات مضت في اتجاهات فنية متناقضة . وينبع هذا التناقض من تناقض العالم العربي نفسه . وقد أدّت هذه السياسة في المسرح إلى خطين لا ثالث لهما .

الخط الأول . . . مسارح عربية لا تزال صامدة في وجه التيار الاستسلامي ، بما تقدمه من أنواع درامية تُبرز عالم التراث وتؤكد المبادىء الانسانية والعصرية . وفي مناهضة للتيار العبثي الذي يسترسل في تقديم الفكاهيات والهزليات التي تقود الانسان العربي الى المزالق والتهلكة ، وتعوقه إن لم تُعميه عن أن يرى بعين المراقب موقفه المعاصر ، سواء كان موقفاً اجتماعياً أم سياسياً أم اقتصاديا .

الخط الثاني . . مسارح عربية قد سقطت منذ بداية فترة السبعينيات وما بعدها ، بعد أن كانت قد قطعت علامات فنية على الطريق في الفن المسرحي . وبعد أن اتجهت الى تصفية مسارح القطاع العام ، وتشجيع نشر المسارح الخاصة بظاهرة النجومية التي اختفت منذ نهاية القرن التاسع عشر في مسارح أوروبا وأمريكا .

ومع تقديرنا فنياً للهيئة العالمية للمسرح ، واشتراك عدد غير قليل من أقطارنا العربية بمكاتب فنية فيها ، فإن الاهتمام العالمي والعلمي بالظاهرة المعاصرة للمسرح العربي لا يزال ضئيلاً جداً على مستوى الواقع المر لمستقبل الثقافة والفنون العربية ومستقبل جماهير الأمة العربية .

نعرف من التاريخ المسرحي أن البطل التراجيدي قد مات يوماً منذ أمد بعيد . هذا الموت الذي أثار في الماضي كثيراً من الجدل العلمي ، ودفع بعديد من

الأطروحات العلمية والفنية ، لعل أقربها لنا اليوم هي الأطروحة التي ناقشها منذ عدة سنوات قليلة الدكتور فوزي فهمي عن (موت البطل التراجيدي) .

لكننا لم نعرف (موت التراجيديا) ، هذه الموجة الصاخبة التي تدور هذه الأيام بين المسارح والمسرحيين . ويتدخل العلماء ورجال الفكر والأدب ليدلوا بدلوهم في هذه القضية ، التي تهمهم أيضاً كمستقبلين للثقافة والفن ، شأنهم في ذلك شأن بقية المواطنين العرب في كل مكان . وتجتاح الموجة المسارح الأوروبية ، وكأنها على موعد مع المسارح العربية . ولا فرق من وجهة نظري بينها وبين بعضها البعض ، فالمسارح الأوروبية الهابطة تزيد بكثير كذلك عن المسارح العربية من نفس نوعها . وهو ما يقودنا الى الاعتراف بتكرر الظاهرة وانتشارها في عالم المسرح المعاصر أياً كان نوعه ومهما كانت هوّيته .

*** عودة إلى الوراء**

الذين يتحدثون اليوم عن موت التراجيديا يحملون وجهة نظر تقول بأن التراجيديا قد عاشت حياتها مرتين . مرة في العصر الاغريقي عند مسرح اليونان العظيم حيث شعراء التراجيديا الأوائل (اسكيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيديس) . ومرة ثانية في انجلترا في مطلع عصر النهضة عند شيكسبير الخالد . وأنه من الصعوبة بمكان عليها اليوم أن تُبعث من جديد وللمرة الثالثة . ولا نريد أن نحكم على هذه الآراء دون استناد إلى السند العلمي .

لكننا نرى أن وجهة نظرهم ـ رغم معارضتنا لها ـ فإنها تستند إلى اختفاء هذه الأنواع الدرامية الجادة التي تحمل في حوارها وصراعها وعقدتها وحلولها العبق الدرامي القديم ، الذي خلّد المسرح والشعراء والكتاب والدراميين . ونفهم أيضا نفس وجهة النظر حين يرفعها نقاد معاصرون مسرحيون نهلوا كثيراً من الآداب المسرحية العالمية .

إن حياة التراجيديا ، وموتها على حد تعبير المحدثين ، لا يعني تشابها كبيراً .

فهي عندما عاشت مرتين ، مرة عند اليونانيين وثانية عند شيكسبير ، فإنها كانت مختلفة في الحياتين ، بطبيعة انتمائها للعصر ، ولظروف الاقتصاد ، والمواصفات الشخصية الانسانية ، ولفروقات أسس وعناصر الميثولوجيا وعصر الاحياء . وحتى للفروق بينها (كنوع أدبي) وبين الكوميديا . . الطرف الآخر لتعبير (الدراما) . ولما كانت العلاقات الفكرية في الأدب عادة ما تكون متشابكة ومعقدة ، فإن تحديد كلمة التراجيديا ، ثم تحديد كلمة الكوميديا ، أو حتى التعبير الذي ظهر بعد ذلك (التراجيكوميديا) ، هو نوع يشمل هذا وذاك ، قد يقودنا إلى كثير من الاقتناع بعدم قبول الدعوة المعاصرة في موت التراجيديا .

يستند الداعون لتعبير موت التراجيديا في المسرح الى اختفاء الشكل الأسطوري من مسرحيات اليوم . حقيقة ان الأسطورة قد لعبت دوراً كبيراً في تكوين ونجاح التراجيديا اليونانية ، كما يتضح على الأخص عند اسكيلوس في دراما (الفُرس) ، أو عند يوريبيديس في شعريته (نساء طروادة) . لكن الداعي الى وجهة النظر هذه نسي أن الأسطورة اليونانية تمثل جانبا عضويا في الميثولوجيا اليونانية القديمة ، بل وفي الشكل الديني لأثينا القديمة . بدليل أننا لم نعثر على نظير للأسطورة في العصر الشيكسبيري ، وهي مرحلة الحياة الثانية للتراجيديا . إذ لا نستطيع أن نعثر في مسرحية واحدة لشيكسبير على عنصر من عناصر تكوين الأسطورة . بل إن الميثولوجيا الرومانية نفسها ، والتي تبعث الميثولوجيا اليونانية قد اختلفت عن سابقتها الأولى في كل من شكلها ومضمونها . وهو ما نلمحه في الاختلافات الكبيرة بين الدراما اليونانية في القرون السادس والخامس والرابع قبل الميلاد ، وبين الدرامات الرومانية بعد ذلك .

تراجيديات شيكسبير تنتمي اثنتان منها الى التاريخيات الدرامية الملكية . ثلاثة منها تمس الامبراطورية الرومانية (وهي تاريخية أيضاً) . فضلاً عن أن هذه المسرحيات وأبرزهما (أنطونيوس وكليوباترا ، كوريولانوس) لم يُقدّر لهما الانتشار في زمن شيكسبير ، كما هما اليوم في العصر الحديث . لكن تبقى شخصية

(بروتاس) الخالدة مدا حياتيا للدراما في القديم والمعاصر . كما تبقى عناصر التراجيديا في (روميو وجولييت[1] ، تيمون الأثيني)[2] علامات بارزة على الحيّز الانساني الدامغ البعيد كل البعد عن الشكل الأسطوري .

في المسرح المعاصر

وحيث تتكرر الدعوة الباطلة لموت التراجيديا قادمة من مسرح الولايات المتحدة الأمريكية . في موجة موضة غريبة لا تستند إلى شيء من علم المسرح أو منطق تاريخه . ولعل العيب أراه في منطق الجمهور الأمريكي المعاصر ، الذي لا يريد أن يسمع أو يرى شيئا في المسرح يقول بسقوط البطل العظيم أو حامل العناصر التراجيدية للدراما .

والتعرف على مختلف أنواع العروض المسرحية في الولايات المتحدة ، وانتشار المسارح الاستعراضية والأوبريت والغنائية قد يزيل دهشة المستغرب من هذه النظرة القاصرة في حقيقتها ومظهرها . وبعد انتشار أبطال الوهم (والسوبرمان Superman) ونجاحاتهم الواحدة تلو الأخرى ، لا يقبل الجمهور الأمريكي أن يسقط البطل التراجيدي في المسرح أو في المسرحية في نهاية الأمر ، كما سقط أوديب عند اليوناني سوفوكليس .

والدعوة الأمريكية في موت التراجيديا دعوة تتنافى مع الأساس العلمي للدراما . لأنها تريد أن تُغيرّ من القواعد الأدبية والحسّية الثابتة عند الإنسان ، وما هو مستحيل أيضاً . إنها دعوة إلى اعتبار الأحاسيس الإنسانية التي تدفع في الدراما ، وبالبطل التراجيدي إلى السقوط على الأعتاب حتى ولو كان ملكاً أو قائداً أو بطلاً ، عوامل مؤقتة تحتل زمناً معيناً في الدراما ، سرعان ما تزول أو تتغير ،

---

(1) روميو وجولييت Romeo and Juliet تراجيديا في خمسة فصول كتبها شيكسبير عام 1594 م .

(2) تيمون الأثيني Timon of Athens كتبها الكاتب في عام 1607 م

بحسب دعوة الأمريكيين . ولعلني أرى منشأ هذه النظرة في هذه الأنانية التي تصر على نجاح البطل الوهمي الذي لا يُقهر ، والتي لا تنفصل على أية حال عن النظرة السياسية التي تفرض اليد الطولى لأمريكا الثمانينات. إلا أن الحقيقة التاريخية تدعونا إلى ذكر موقف مشابه لكنه في الماضي في استناد لوجهة نظر جماهير اليونان آنذاك ، والتي كان يرى فيها أن الجماهير تُفضّل أن يكسب البطل الدرامي في النهاية جزاء شجاعته ، لكنها في الوقت نفسه ، كانت ترى أن يعاقب الخسيس أو الظالم على فعلته . وهو ما يختلف عن نظرة الأمريكيين اليوم .

وقد نُرجع إمكانية التفاعل مع موجة موت التراجيديا أو الادعاء بذلك إلى الصورة الديمقراطية التي يعيشها العصر في نهاية دوران القرن العشرين . بمعنى أن التقدم الآلي والتقني والتطور العلمي والنتائج في العلوم ، وبخاصة في علم النفس ، قد أفرزت شيئاً من الشك في الأشياء ، أو لنقل اعمال العقل في الأحكام مهما كانت بساطتها أو حتى غرابتها . فشخصيات مسرحية مثل أمير الدانمارك هملت أو الملك لير عند شكسبير شخصيات كبيرة الفعل والعمل والمظهر والحركة . وهي شخصيات تسقط من علٍ في دراماتها . وهذا السقوط يمثل حركة تضاد مع الديمقراطية التي تفسح مجالاً واسعاً في الحرية والاختبار ، بما يتضاد أو يتعارض مع ما نص عليه شيكسبير في رسم هذه الشخصيات . ومع اعترافنا بهذا التناقض ، إلا أننا نعتقد أن العصر الاليزابيثي قد قدّم آنذاك الشيء المناسب لجماهيره التي كانت ترتاد المسرح . والتي كانت ترى في أمثال هذه الشخصيات شيئاً كبيراً أو حدثاً ضخماً لا يُستهان به . وإذن تبقى الصورة هي الوضع المتغير بالنسبة للزمن والنظرة الجماهيرية . إذ لم يعُد بروتاس في العصر الحديث هو هذه القوة المحرّكة لأحداث مسرحية شيكسبير (يوليوس قيصر) ، بقدر ما تراه أفلام النقاد المعاصرين شخصية فارغة كما كان موسوليني الحرب العالمية الثانية في إيطاليا . وقد أدت الديمقراطية إلى تغيير النظرة في الحكم على الفن المسرحي ، وكذا على الشخصيات المسرحية نفسها . ولم يعد البطل بطلاً ـ وعلى الدوام ـ إذ هو سرعان ما يسقط ، كما

سقـط الملك لـير وزميلـه تاجـر البنـدقية العجـوز (شيلـوخ) وقيصر (يوليوس قيصر) . وكل هذا وذاك قد أنقص من قيمة هذه الشخصيات ، بل ووضعها على قدم المساواة مع الشخصيات الأخرى . لكن . . هل لنا الآن أن نقنع بمثل هذه الأفكار التي تدعو إلى موت التراجيديا ؟ أو حتى تصـديق هذه النزعـة العصرية المفاجئة ؟

لنعد إلى التعبير الأول لكلمـة ووظيفـة المسرح . المسرح صورة من الحياة وليس الحياة ذاتها . ومعنى ذلك أن المسرح يُحيي في نفوسنا ـ كمسرحيين بمختلف تخصصاتنا داخله ـ الإحساس بأن الوجود ما هو إلا المعاناة ، أو التعبير عن موقع الرهبة في النفس . فإذا اتفقنا على أن هذه هي وظيفة المسرح ، فإننا نفهم الكم التراجيدي الحي في الدرامات الإغريقية عند اسكيلوس وسوفوكليس ، وامتداداتها بعـد ذلك وعلى نفس المنـوال عنـد يوريبيديس . ثم بعـد عدة قرون في العصر الاليزابيثي عند شيكسبير مع الاختلافات التـي أتـى بهـا عصر النهضـة والإحياء الجديد . وما صرخات الملك لير إلا صدىً لآلام تراجيدية يونانية بحتة في عالـم الدراما . آلام تسكن قلب ونفس البطل التراجيدي وتتـركز في سلـوكه وأحداثـه تحملها إلى الجماهير منولوجاته الدرامية المنتشرة على مساحة المسرحية في العادة .

إن الدعوة غير الشرعية لإعلان موت التراجيديا ترتكز في كثير على تطورات الزمن والعصور . فالكتاب المعاصرون يعتقدون بأن الدراما اليوم غير مستطيعة أن تحمل مآسي العصر وفظائعـه إلى عقلية الجماهـير المعـاصرة . وصرخـات أبطـال الإيطالي جولدوني أحد الدعاة لكوميديا الفـن تختلف بطبيعـة الحـال عن آهـات بروميثيوس المقيد ، وآلام شخصيات الأسباني لوب دي ڤيجا لا تتطابق أو تتعادل مع آلام كاسّاندرا في (الأورستية) عند اسكيلوس .

ولقد ساعد على الموقف دخول أنواع أدبية ومسرحية أخرى إلى عالم المسرح والمسرحية . وبينما تراجعـت ـ ولـم تمـت ـ التـراجيديا ، تقدمـت التـراجيكوميديا

لتزاحمها في عالم التأليف للمسرح .

يعتقد الكثيرون في امتدادات الأدب . ومع ذلك فمنذ عصر هوميروس العظيم ، لم نجد إلياذة ثانية أو أوذيسة أخرى . ولقد عاش كل من اسكيلوس وسوفوكليس في زمن واحد ، لكن كان لكل منهما خطّه التراجيدي المبتكر. ومع أن اليوناني يوريبيديس قد استقى فنه من سوفوكليس ، إلا أنه أصبح المبتكر المجدد للدراما اليونانية بعد أن أدخل الممثل الثالث ونحى بدراماته بعيداً عن الأسطورية ، ليقترب من الإنسانية والطبيعية معاً . وحتى في أواسط قرننا العشرين لماذا لم يتشابه الأمريكي يوچين أونيل مع شيكسبير أو كريستوفر مارلو ؟ أو لماذا يختلف ويلي لومان بطل (وفاة قومسيونجي) عند الأمريكي المعاصر آرثر ميللر عن أوديب سوفوكليس ؟ حقيقة يجب أن نقبل بها ، وهي امتدادات الفكر وتنوع الآداب ، وبخاصة الأدب المسرحي . وحتى داخل الفترة الزمنية الواحدة وعند المؤلف الواحد نفسه . الدليل على ذلك أن شيكسبير لم يكن مؤلفاً للتراجيديات فقط ، أو للكوميديات فقط ، لكنه كان كيماوياً بارعاً في خلط النوعين وصهرهما في بوتقة واحدة . في الوقت الذي ترفض فيه اليوم أفكار نقاد العصر هذا الخلط ذاته .

وبعد كل ما يذكر عن موت التراجيديا ، فإننا نرى القضية أعظم وأعقد من هذه الآراء التي تعلو هنا وهناك . لأن دورة الزمن لا تقف . لكن التراجيديا تتجدد وتختلف أشكالها ، تثقل وتخف ، تعلو وتهبط ، تزيد وتنقص ، حتى ليظن البعض بموتها أو اختفائها . لكن العودة إلى التاريخ المسرحي يجعلنا نلاحظها عند الإغريق ، وفي أعمال جوته ، وعند شيللر ، وفي (ڤويسك) بخنر وحتى ويلي لومان عند المعاصر آرثر ميللر. المعاناة لا تزال تحتل صُلب المسرحيات تنفث التراجيديا في أعلى معانيها وأغلى صورها . والبحث عن موقع الرهبة في النفس داخل المسرحية العصرية ليس من الصعوبة بمكان .

بل إننا لنعتقد ببقاء التراجيديا ، تماماً كالكوميديا أو التراجيكوميديا أو حتى أنواع أخرى أقل قياساً كالفارس والهزل والڤودڤيل. لأنها كلها أنواع تحمل تصوير

مشاعر إنسانية حية . نقبلها على الواقع المعاصر الحي ، دون تحيز لواحد منها ، بقدر ما تخدم الإنسان المعاصر .

ومن هنا أتنبأ بفشل المسارح العربية التي تعتمد الإسفاف وتعتنق التفاهات وتهمل التراث زوراً وتزويراً ، إلى أن يقضي الله بالمسرح أمراً كان مفعولاً .

• علاقة المسرح بالفنون الأخرى

المسرح أبو الفنون، تعبير يتردد على الألسنة، بما يجعلنا ننظر إليه على أنه الأب الشرعي للفنون جميعها. فإلى أي مدى يمكن لنا الأخذ بهذه المقولة التي انتشرت واستشرت بين المسرحيين وغير المسرحيين من الجماهير، حتى أصبحت مناقشتها تكاد تكون ضرباً من العبث، أو الاتهام بعدم فهم قيمة وحقيقة المسرح؟

المسرح فن عظيم وأصيل . عظيم لأنه حتى يومنا هذا لا يزال الفن المؤثر ـ وفي مباشرة لا تعرف اللف أو الدوران ـ على الجماهير بالنفس الحي ونغمة الصوت والحركة المرئية رؤية كاملة، والإستقطاب لكلمته، وهو ما يجسد خطورته الكبيرة التي يعرفها حق المعرفة كل من يهاب المسرح أو الحقيقة.

فن أصيل حقاً ، لأنه استطاع أن يصمد منذ القرن الخامس قبل الميلاد وحتى نهايات قرننا العشرين في وجه الفنون الأخرى التي انبثقت على طول الفترة الزمنية . كما استطاع أيضاً أن يجعل من ميدانه عامل تطور لفنون مجاورة أخرى . وفوق هذا وذاك ، نجح في تقديم الأفكار الإنسانية إلى الناس وإلى الرجل العادي وإلى الملوك والأباطرة ، بفعل كتاب عظام وجههم المسرح إلى النزول إلى أعمق أعماق النفس البشرية لقتل الظلم والقهر ، والبحث عن الإنسان وعن النور وعن العدالة ، تماماً كما بحث البلجيكي موريس ماترلنك عن السعادة في درامته (العصفور الأزرق) ، أو كما بحث شكسبير عن الإنسانيات في أغلب دراماته الكبيرة .

ومع كل هذا وذاك ، فإننا لا نستطيع أن نصدر حكماً مطلقاً ، نقرر فيه وبه

أن المسرح هو أبو الفنون . لماذا ؟ أولاً ، لأنه ليست هناك فنون ثابتة منذ إنبثاقها . وثانياً ، لأن هذه الفنون لا يمكن لها أن تعيش مثل الأسرة العادية في فترة زمنية واحدة . باعتبار التطور الفكري والثقافي الذي يطوي فناً ويساعد على ميلاد فن جديد آخر ، نتيجة الدورة الطبيعية للإنسانية وللتاريخ . حتى وإن استقر فن كفن الرومانتيكية مثلاً أكثر من قرن من الزمان في أكثر الفنون ، وفي بلاد كثيرة نحن في غنى عن ذكرها ، لأنها معروفة للعيان .

وثالثاً ، لأن الحقبة الزمنية على مر التاريخ ـ نتيجة ظروف المدنية وميلاد التقنيات ، ومن ثم انبثاق الفنون المختلفة ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقة المسرح بهذه الفنون المنبثقة . بمعنى أن فناً كفن الإعلان ـ وهو من أهم الفنون التي ترتبط حالياً بفن المسرح وتتعاون معه في نظام منسجم هام ـ لم يولد ولم يعرفه المسرح إلا بعد ميلاد فن الكتاب الذي انبثق مع خروج الحرف والمطبعة في منتصف القرن الخامس عشر ثم بدايات القرن السادس عشر بعد ذلك[1] . فإذا ما نظرنا إلى أهداف فن الإعلان ، مثل إثارة النفس باستعمال وسائل خطية ومكتوبة ومرسومة ومنقوشة وبيانية وفنون تخطيطية وتصوير وكتابة وطباعة وخرائط توضيحية على الحوائط ، أو مواد مختلفة كالخشب والحديد لخدمة أغراض فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو فنية أو ثقافية . . ألا نجد أن فناً حديثاً مثل الإعلان لم يكن قد ظهر بعد أيام المسرح اليوناني القديم من الفنون العامة اليوم ، والتي يمكن لها أن تؤثر تأثيراً شديداً في الجماهير المعاصرة؟ وألا نستطيع أن نقول أنّ الألماني برتولت برخت صاحب الملحمي في مسرحه (البرلينر إنسامبل) قد حقق كل أغراض مسرحه بهذه العناصر العامة التي يحتويها فن الإعلان؟

---

(1) كتاب لوخهايمر Lochheimer في الموسيقى يعتبر وثيقة للأغاني . كتب عام 1440 م ويحوي 60 مقطوعة لعدة أصوات من مؤلفين مجهولين . ويشرح حالة البوليفونية الألمانية ما بين أعوام 1300 ، 1450 م مقدماً مختلف المستويات الموسيقية آنذاك . ويعتبر الكتاب وثيقة هامة من وثائق الموسيقى الألمانية المبكرة .

وأية فنون أخرى نعنيها حين نتحدث عن علاقة المسرح بها ، وقد تجاوز عدد الفنون الآن المائة فن ، لا يسمح المجال بسردها لكننا نذكر أهمها اتصالاً بالمسرح كفنون التشكيل والتجريد والتصوير والتقديم والتمثيل وفنون الجماعة والحركة والفن الذاتي والرسم والرقص والباليه والزخرفة والزخارف الشعبية والنحت والسيرك والشريط الخيالي (السينما) والشعر وفن الشعب والفن الصامت (البانتومايم) وفن المنصة والإعلان . . وغيرها كثير من فنون تظهر أحياناً بين فنون المسرح وتختفي أحياناً أخرى . وعلى هذا فإن الأمر يصبح محيراً حقاً . وحين نعترض أو لا نحبذ تعبير المسرح أبو الفنون ـ رغم أنني رجل مسرح ـ فإننا نحاول قدر ما وسعنا مناقشة التعبير بالأسلوب العلمي السليم ، دون الجري أو حتى الاعتراف بمقولات قد تتعارض مع معنى تعبيرها ، إحقاقاً للحقيقة .

إن كل فن من الفنون يولد نتيجة ظروف واحتياجات معينة تفرضها طبيعة العصر الذي يرى النور فيه . ويأخذ الفن دورته حتى ينبثق فن جديد آخر يمكن له أن يقدم جديداً ، يطوي خلفه الفن الأول . أو يُدخله إلى عالم التاريخ . هكذا هي طبيعة الأشياء ، وهي طبيعة الفنون أيضاً .

من هنا نلجأ إلى تقسيم الفنون ذات العلاقة بالمسرح إلى نوعين . فنون جبرية ، وفنون إختيارية . الفنون الجبرية ، هي التي لا مناص للمسرح من استعمالها حتى لتدخل هذه الفنون في تركيباته اللغوية والفنية مدخلاً جاداً لا يمكن معها الاستغناء عنها ، وإلا فقد المسرح نفسه فنه المسرحي . .

والفنون الاختيارية ، وهي الفنون التي يمكن لها أن تتواجد أيضاً داخل التركيبة الفنية لفن المسرح ، كما يمكن لها أيضاً ألا تكون ، وبما لا يؤثر تأثيراً ذا بال على الفن المسرحي .

إلا أنه مع ذلك ، يجدر الإشارة إلى أن الفنون الجبرية والفنون الاختيارية ليست ذات تحديدات قاطعة . بمعنى وجودها في حقبة زمنية معينة ، ثم اختفاؤها في

حقبة زمنية أخرى . وحتى داخل الحقبة الزمنية الواحدة والبلـد الواحـد ، فقـد يستعمل الإخراج المسرحي الفن الشعبي ملحناً كما استعمل برخت أغاني السوق أو المجموعات الكورالية ، ويلجأ إخراج مسرحي آخر إلى عدم الاستفـادة من هذه الطاقات الفلكلورية الشعبية . وفي هذا تكمن المتشابكات والمتناقضـات في فن المسرح ، هذه المتشابكات والمتناقضات التي تثري وجوده ، وتجعله لغز الألغاز على الدوام .

الفنون الجبرية . .

من واقع النظرة المعاصرة ، وفي إعتبار للتاريخ وروافده ، نقسم هذه الفنون إلى التقسيمات التالية . .

أ ـ فن الديكتور والمناظر المسرحية

اليـوم ، وفي قرننا العشرين لا نستـطيع أن نغفـل فن الـديكور والمناظـر المسرحية من حياة فن المسرح . نعرف أن المسرح اليوناني القديم وما قبله في العصر الحجري لم يكن للمنظر المسرحي شأن يذكر . في العصر الحجري كشفت الرسوم الإسبانية المرسومة على الأحجار والصخور عن أحداث الصيد ورسومات للإنسان والحيوان معاً بأحجام تصل إلى ارتفاع ما بين (10) ، (15) سنتيمتراً وكأنها مشاهد مسرحية فيها الحدث وفيها الحركة والنشاط والتعبـير ، سواء عنـد نسـاء يشـتغلن بالتطريز وجمع المحصـول أو عنـد رجـال يقومـون بصيد الحيوانـات والأسماك . والاستعداد للتمثيل على الحدث يدور داخل المغارات وتحت سفوح الجبال التـي اتخذها الإنسان الأول مكاناً لإقامته قبل مرحلة الزراعة والاستقرار . وفي المسرح الإغريقي الأول جرى التمثيل في وضح النهار على مسرح مكشوف يتسع لثلاثين ألف مشاهد بلا مناظر أو ديكورات مسرحية أو إضاءة .

كما نعرف في العصر الحديث مسرح البولندي جرسي جروتفسكي بجرأته في

تجربته المسماة (نحو مسرح فقير)[1] . هذا المسرح الغريب حقاً ، والذي استغنى عن الديكور وعن الأزياء المسرحية ، وأحياناً كثيرة عن فن الموسيقي ، وفي التركيز كل التركيز على وقع الكلمة وتضافرها مع حركة الجسم عند الممثلين . وهو على هذا النظام لا يستعمل المناظر المسرحية أيضاً .

ووسط التجارب الجديدة ـ والتي سرعان ما اضمحلت أو قل اختفت ـ نسمع عن مسارح القهوة والشارع والجراج و(البدرون) وهي أيضاً لا تقيم وزناً للديكور أو المنظر ، بحكم طبيعة المكان الذي يجري فيه التمثيل ، أو في الحقيقة بحكم استحالة التنفيذ الفني لمهمة الديكور وطبيعته .

كما نذكر أيضاً أن المسرح الشكسبيري أو الاليزابيثي قد خرج إلى الرمز أو العلامة بالنسبة للديكور أو المنظر . وكان لا بد له أن يفعل ذلك ، خاصة في مسرحيات وليم شكسبير ، التي تواردت وتوالت المشاهد فيها ، على نظام مشاهد الخيالة (السينما) اليوم ، في تعدد سريع ومذهل لمناظر مسرحية ومكانية متفرقة ومتفاوتة من شارع إلى قصر إلى مخدع إلى حانة إلى ميدان قتال إلى قبر إلى قلعة ، كما هو الحال في مسرحيات (قيصر وكليوباترا ، عطيل ، مكبث ، روميو وجوليت) .

ومن المنطق أن نقول أن الديكور وسط هذه الحقبات الزمنية وداخل مسارحها ومسرحياتها لم ينعم بالتجسيد الذي نعثر عليه مؤخراً في كل من المسرح الطبيعي أو الرومانتيكي أو المسرح الواقعي أو الاجتماعي . في الطبيعي عند اندريا أنطوان الفرنسي نرى محل القصاب بتفاصيل منظرية ، بل ومهمات مسرحية واكسسوارية تجعلنا نلمح حتى نقاط الدماء التي تتساقط بين لحظة وأخرى من الذبيحة التي تمثل مكاناً بارزاً لها على الخشبة المسرحية . وفي مسرح ڤكتور هوجو

(1) (نحو مسرح فقير) هو نفس عنوان الكتاب الذي أصدره المخرج البولندي جرسي جروتفسكي يشرح فيه نظريته ومسرحه ، هذا المسرح الذي ظل عشرين عاماً يجوب العالم بقاراته الخمس .

الرومانتيكي كان لا بد من تفصيل ديكوري يوحي بالمذهب الرومانسي . وإلا فكيف نفهم مثلاً الشعر والشاعرية في مشهد اللقاء المتواري عند دراما (سيرانو دي برجراك) رائعة ادموند روستان ؟ وألم يجد مكسيم جوكي عام 1902 في مسرحيته (الحضيض) نزل الفقراء المساكين تفصيلاً حيث يعيش أكثر من عشرين مسكيناً في حجرة واحدة تحت إمرة سوط البرجوازي كوستليوف وزوجته ؟ في مسرح واقعي المنظر في واقعية مباشرة ؟ وما هو شبيه عند أبي المسرح الاجتماعي النرويجي هنريك ابسن بكل التفاصيل الدقيقة ، والتي نص عليها ، خاصة في مسرحيتيه (بيت الدمية نورا أو سيد البنائين سولنس) .

من هنا نعتقد في أهمية فن الديكور والمنظر المسرحي لفنون المسرح ، مع تقديرنا للتجارب الجديدة التي تغفل هذا الفن ، والتي نرى أنها ستعود إن آجلاً أو عاجلاً إلى فنية استعمالات الديكورات لتحسيس المشاهدين بالواقع ، وانتزاعهم من بؤر التجريد التي لا توصّل حقيقة إلا إلى متاهات وطرق غير مباشرة ، لا تضيف إلا الايهام المنغلق ، حتى وإن اعترفنا بإثارتها للمشاعر عند المتفرجين . لكن الأمر في المسرح ـ بحكم مهمته ووظيفته ـ يجب أو هو مفروض أن يتعدى إثارة المشاعر ، إلى تحويلها أيضاً لفكرة من الأفكار أو اعتناق سلوك من السلوكات . خاصة بعد أن أصبحت مهمة المسرح اليوم مهمة شعبية قبل أن تكون فنية محضة . وأليس دليلنا على ذلك موت موجة (الفن للفن) ؟ .

ب ـ فن الإلقاء وفن التمثيل . .

فنان رئيسيان ، كانا وسيظلان ، والإفاضة هنا في غير طائل . حقيقة إن فن الملقي يختلف عن فن الممثل وهو يدخل في فن التمثيل تحت جلد الدور المسرحي ـ حسب تعبير أستاذنا الدكتور زكي طليمات[1] ـ مضطر أن يستعمل كل

(1) « فن التمثيل ، هو دخول الممثل تحت جلد الدور المسرحي الذي يقوم به ، تاركاً شخصيته الذاتية لحين الخروج من خشبة المسرح منتهياً من أداء دوره التمثيلي » . هذا التعبير سمعناه للمرة الأولى عام=

عناصر فن الملقي على وجه التأكيد . وفن التمثيل من الفنون الرئيسية في تكوين فن المسرح. والإهمال فيه ضياع للمسرح وفنه. بدليل الانهيار الفني المعاصر في المسارح العربية حين تضيع فرصة الكلمة ، ولا تُفهم العملية الفنية من مهازل الأقدار، في المسرح . . المكان الذي يتلقى فيه شعب من الشعوب الدروس والعبر. ولعل الفنان (الإلقاء والتمثيل) يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بلغتنا الأم، وأعني بها اللغة العربية. وكلما استأسدت لغتنا في المسرحية نثراً أو شعراً أضفت إيقاعاً وضخامة وجودة على فن المسرح وكلما دخلت اللهجات بنوعياتها المتعددة، خف وزن الفن المسرحي. . معادلة صعبة التفسير.

جـ - فن المعمار . .

وهو فن قديم وعريق . يرتبط بالمسرح منذ نشأته . وهو المتحكم كذلك في البناء المسرحي أو الدار المسرحية كما نقول . وينشأ هذا التحكم من أن المعمار للمكان المسرحي يفرض بطبيعة الحال شكلاً معمارياً يؤثر لا محالة في النهاية على الفن المسرحي ، بل ولا أبالغ إذا ذكرت أن هذا التأثير يمتد إلى فن التمثيل أيضاً . كيف ذلك ؟

في بداية القرن العشرين قدم المخرج النمساوي ماكس راينهارت[1] عام 1911 دراما أوديبوس ملكاً على حلبة السيرك مستعيناً بعدد يزيد على 200 كومبارس من الأدوار الثانوية، تمثل الجماهير الأثينية المناسبة لتاريخ وأحداث دراما سوفوكليس. ومروراً بالمعمار الايطالي الشهير والمأخوذ به في أغلب المسارح العربية الذي قسم المسرح إلى مكانين، مكان التمثيل ومكان الجماهير. وحتى رسالة

= 1945 م في المعهد العالي لفن التمثيل العربي الذي أنشأته وزارة الشؤون الاجتماعية بالقاهرة عام 1944 م . وهو ما يطلق عليه حالياً (المعهد العالي للفنون المسرحية) ويتبع حالياً أكاديمية الفنون- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والثقافة .

(1) Max Reinhardt ماكس راينهارت

(9 /9/1873-31/10/1943) من مواليد النمسا والمتوفي بهوليود . من أكبر المخرجين المسرحيين العالميين في القرن العشرين . أول من أوجد المسارح الصيفية عام1920 م .

دكتوراة حديثة قدمها الباحث فاروق شعبان إلى أكاديمية العلوم المجرية نوقشت يوم 17 سبتمبر 1979 م لنيل درجة الدكتوراة في الهندسة بعنوان (استغلال الآثار الطبيعية في المعمار المسرحي) . أقول إن المعمار له شأن كبير مع الفن المسرحي . وكيف يمكن وسط معمار إيطالي لمسرح تقديم درامة يونانية أصلية ذات معمار يوناني ؟ أليس في هذا التقديم كثير من التعارض إن لم أقل من المغالطة الفنية ؟ . إن التجربة التي قدمها المخرج كرم مطاوع في مسرح الجيب المصري عام 1964 حين حوّل صالة الجماهير إلى قاعة دائرية ملغياً الكراسي التقليدية للصالة ، ليجري التمثيل في الوسط ، كانت تجربة صادقة وأمينة . وحين أخرج (المرحوم) الزميل نجيب سرور درامة بعنوان (أ ـ ب) على نفس المسرح الدائري وأحداثها ، اقترب من الجماهير ، ملغياً ستارة المقدمة ومقترباً من روح العصر ، وضارباً عرض الحائط بالمعمار الإيطالي الغريب . ولعلنا نلحظ حقيقة هذا التناقض في المعمار ، عندما شاهدنا دراما (أنتيجونا) على مسرح دار الأوبرا المصرية المحترقة . فلا الأضواء ، ولا الأستار الملكية ذات اللون الأرجواني ، ولا تقنية الدار العتيقة ، قد استطاعت أن تلغي هذا الحاجز الهائل بين خشبة مسرح وبين مقصورات وألواج وأدوار ، هي في الحقيقة من مشاكل المعمار المسرحي المعاصر بالنسبة للمسرح وفن المسرح على السواء .

د ـ الفن الصامت (بانتومايم (Pantomime)..

في رأينا ، وفي رأي كثير من رجال المسرح المعاصرين ، أن الفن الصامت من الفنون الأساسية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالفن المسرحي . لا نقصد بذلك العروض التي قدمها الفرنسي مارسيل مارسو Marcel Marceau وفرقته المستقلة التي قدمت العديد من عروض البانتومايم المسرحية داخل وخارج فرنسا ، حتى استطاع أن يصل إلى نجاحات عالمية في هذا الفن الغريب منذ عام 1946 . لكننا نقصد بالتحديد تلك المحاولات التي بدأها الفنان العالمي شارلي شابلن في حياة الفيلم الصامت ، وجهود مخرجي المسرح النمساوي راينهارت ، والروسيين

تايروف وماير هولد ، كما نعني أيضاً بعض الفنانين الفرنسيين الذين قدموا جهوداً للفن الصامت مثل دكرو E. Decroux سواء فيما قدمه في مدرسة التمثيل بباريس أو في مسرح القييه كولومبييه والمخرج الفرنسي جاك كوبو منذ عام 1923 م ، وامتدادات دكرو مع المخرج الفرنسي المعاصر جان لوي بارو منذ عام 1931 م . . هذه الامتدادات التي قدمت الفن الصامت الوجداني بتقسيمات علمية أصيلة ، بمعنى فصل عالم الموضوع كتكوين حركي ، عنه كشخصيات وفكرة وأداة تعبير فني . وهو ما طبقه مارسو في عروض البانتومايم التي قدمها ، وهي (السلالم ، ضد الريح ، بيللانجو ، الشباب ، النضوج ، الشيخوخة ، الموت) .

كما نقصد أيضاً المساحة الزمنية الفاصلة بين الكلمات وبعضها البعض أحياناً ، وبين الجمل والفقرات في التعبير وبعضها البعض في كثير من الأحوال . إن هذا الصمت يمثل في عالم فن المسرح موسيقى فضائية تحتل زمناً معيناً . . هو زمن الصمت ، أو فن البانتومايم كما يمكن أن نسميه .

يتكون التركيب البنائي لفن البانتومايم من ثلاث وحدات هي :

- الإيماءة أو الرمزة Gesture
- الوضعية للجسم أو الموقف Attitude
- الحركة أو التنقل Movement

في الوحدة الأولى . . الإيماءة يصير تحريك جزء فقط من جسم الإنسان كاليد أو الرأس في حركة مهددة . وفي الوحدة الثانية . . يتكثف المضمون الدرامي بأشكال الجسم المختلفة ، على اعتبار أن هذه الوحدة هي أهم أدوات التعبير في الفن الصامت . وفي الوحدة الثالثة . . تعمل الحركة والانتقال من مكان إلى آخر على التعبير عن الأحاسيس والأحداث أحياناً بالرمز ، وأحياناً أخرى بالدلالية أو الصيغة الإشارية .

ويتضمن الفن الصامت تطويراً بطبيعة الأحوال ، شأنه شأن الفنون والكائنات الأخرى . فطريقة دكرو الصامتة والمعتبرة فناً حسابياً هندسي الشكل ،

قد أتاحت الفرصة بعد ذلك للفرنسي سوبيران J. Soubeiran لإدخال بعض الأشكال المطورة ، في اهتمام بضمان الحيز المكاني وكذا الحيز الزماني للجسم ، وكذلك الفصل التام وفي قدرة بين أعضاء الجسم ووظائفها الدرامية ، داخل حركة تحليلية بحتة .

فإذا كان فن التمثيل المسرحي في حاجة إلى وقفات وصمتات وفراغات ، تنتج عنها إيقاعات وموسيقيات ولحظات . فلا أظن أن مخرجاً حديثاً كالذي نطلق عليه مخرج العرض المسرحي ، بمستطيع أن يتجاهل فناً كهذا ، وهو يعالج أو يمارس متعة الفن المسرحي .

● **الفنون الاختيارية . .**

ومن البداية نقول أن هذه التقسيمات تخضع لتفكيرنا الشخصي البحت . لم نقرأها أو نقلد غيرنا فيها . لكنها جاءت نتيجة البحث في موضوع علاقة فن المسرح بالفنون التعبيرية أو التشكيلية الأخرى . ولا يمنع أن نجد تصنيفاً آخر . المهم في القضية هو إثبات مسببات التوزيع أو التصنيف نفسه .

أ ـ الفنون التشكيلية مجتمعة . .

فضّلنا أن نضمن الفنون التشكيلية معاً تحت باب الفنون الاختيارية ، لأنها فنون كثيرة ، متعادلة ومتضاربة ، متقاربة ومتباعدة ، قريبة جداً ـ أو بعضها على الأقل ـ من فن المسرح ، وبعيدة أحياناً أخرى منه في نفس الوقت . حتى ليصعب في النهاية العثور على تحديدات قاطعة لمهمات أو علاقات هذه الفنون . ففن الرسم ، وهو أحد الفروع الرئيسية للفن التشكيلي يقدم تقارباً من فن المسرح . فيما يختص بالتعبير بالخطوط والألوان ، خاصة إذا ما عرفنا أن خصائصه الجمالية تكمن في التعبير البصري أو المرئي المنظور (الرسم على حائط الديكور لباب أو شباك) . ولما كان فن الرسم من الفنون القديمة التي كان لها حظ كبير إبان عصر النهضة ،

خاصة فيما أعلنه الايطالي الرسام ليوناردو دافنشي ، فإنه أصبح أيضاً قريب الصلة بالمسرح الذي كان مزدهراً أو أصابه الإزدهار آنذاك ، فيما هو معروف بانطلاقات مسرح عصر النهضة ، وخاصة في كل من إيطاليا واسبانيا وانجلترا . في ايطاليا حيث حركة معمار جديدة على يد المعماري الايطالي اندريا بالـلاديو أحـد كبار مصممي المسارح في إيطاليا في عصر النهضة . وكذلك في ميلاد كوميديا الفـن ـ (الكوميديا دي لارتي) . وفي إسبانيا حيث حمل فن المسرح ، وكذلك الرسم التعبيري ، عناصر الحرية التي كانت تعبر عن الوحدة الإسبانية للمجتمع من ناحية ، وعن الروح الديني الذي كان سائداً في إسبانيا من ناحية أخرى . وفي إنجلترا حيث كان المسرح الإنساني سائداً أيام عصر النهضة ، خاصة بعد فترة الإعراض عن مسرحيات القرون الوسطى المليئة بالمسحة الدينية والغموض والمعجزات . ولقد ساعد فن الرسم على أن يأخذ مكانته في الشكل المسرحي لمسرح إنجلترا آنذاك . مسرح مبني ، يأخذ الشكل فقط من صحن القرون الوسطى . غير مغطى من السقف ، تمتد خشبة المسرح فيه أماماً وسط جماهير الصالة ، وهي أيضاً غير مسقوفة أيضاً ، وعلى ثلاثة أضلاع ، هناك برز كثير من الكتاب الإنجليز (شكسبير ، مارلـو ، كيد ، جرين ، لورج ، ناش ، تبيل ، ثم المسـكين بن جونسون الذي يجمع النقاد على أنه سيء الحظ لولادته في عصر وزمن شكسبير ، حيث بهتت قدرته العظيمة حقاً أمام العملاق من ا ستراتفورد .

كما نعثر على فن الزخرفة ، وهو فن التزيين والحلية . وواحد من فروع فنون المناسبة . وتكمن أهم أدواره في فن المعمار . . زخرفة المعمار وحليته . وكما تحدث الزخرفة في دهان الحوائط وجدران الكنائس وغيرها ، فإنها تحدث في فن المسرح في جدران ديكوراته ومناظره . وهو في المسرح فن تابع حقيقة ، ليس له من الأهمية الكثير ، أو المؤثر . إنه يضفي صبغة جمالية حقاً ، لكنها ـ هذه الصبغة ـ لا تصل إلى مكانة الحدث أو التنبيه إلى شيء درامي هام .

وفن النحت ، الذي يمتاز بالبعد أو العمق الثالث كما يقولون . هو أحد

فروع الفن التشكيلي . والنحت فن قريب من فن المعمار ، مع الفارق بينهما ، في أن فن النحت يقع بين الفنون الاستقلالية وفنون المحاكاة والتقليد ، في حين أن المعمار ينتمي إلى الفن التابع وليس إلى فنون المحاكاة والتقليد .

من هنا نقول أن فن النحت فن إختياري . يمكن استعماله في أماكن مسرحية كثيرة ، ويمكن تجاهله أيضاً دون حدوث أضرار فنية . إن تمثالاً للذئب حيوان الأمبراطورية الرومانية مثلاً ـ وهو شعار قديم ومعروف ـ يستعمل وحتى اليوم في مسرحية (أنطونيو وكليوباترا) لشكسبير كلما قدمت في أي مكان للتعبير ـ ودون كلمة واحدة ـ عن الأمبراطورية الرومانية ومجدها الذي زال . لكن استعمالات فن النحت بصفة عامة في حياة الفن المسرحي تبدو نادرة ، بصرف النظر عن القيمة الفنية والإحساس الجمالي الذي تبعثه على خشبة المسرح .

وفي رأيي أن هذه الأهميات الجزئية بالنسبة للفن التشكيلي ، وعدم انتمائها الانتماء المحقق لفن المسرح ، هو الذي ولّد جهوداً معاصرة لا تهتم كثيراً بها ، أو هي لا تصر على وجودها وجوداً فعلياً داخل الحركة المسرحية العالمية المعاصرة .

وإلا فكيف لنا أن نفسر إهمال مسرح جروتفسكي ومحاولات مسارح الشارع والقهوة وغيرهما في الاستغناء عن جهود الفنانين التشكيليين ؟

ب ـ فن الموسيقى . .

فن الموسيقى ، في رأينا من أهم الفنون الاختيارية في حياة الفن المسرحي . دليلي على ذلك أن التضافر بينهما قدم أوبريتات ناجحة ، ويمكن أن يقدم كذلك شعبيات موسيقية ودرامات غنائية كذلك . الموسيقى في المسرح موجودة منذ المسرح اليوناني القديم . ولا يعني ذلك بدء الموسيقى عند محطة الحضارة اليونانية . ذلك لأن موسيقى العصور القديمة قد سبقت هذه المحطة بثلاثة آلاف عام في مصر وفارس وفلسطين . . طبعاً إلى جانب موسيقى أخرى في مناطق مثل الهند واليابان

والشرق الأقصى . وأهم الاكتشافات الباقية من فن الموسيقى ـ وما هو مرتبط بالمسرح ـ هو هذه الأغنية التي اكتشفت على قبر الكاتب الدرامي اليوناني القديم اسكيلوس ، وترتيلان إلى الآله أبوللو في معبد دلفي . وقد تعرض للموسيقى وأبحاثها رجال اهتموا بالدراما والمسرح مثل الفيلسوفان أرسطو وأفلاطون ، ثم المؤرخ بلوتارك .

إذن تلعب الموسيقى في الغالب دوراً هاماً في حياة فن المسرح ، ما بين موسيقى مؤلفة تأليفاً خاصاً ومحدداً يناسب الأحداث المسرحية تماماً ، أو هي تقترب منها قدر الإمكان . وهي توضع عادة في الدول المتقدمة فنياً. وأحياناً ما تكون الموسيقى مختارة على طريق الإعداد الموسيقي ، من موسيقات عالمية أو عربية ، ويلجأ إلى هذه الطريقة المخرجون الذين يفتقرون للمال اللازم في أقطارهم لكتابة موسيقى خاصة للمسرحيات التي يخرجونها . وسواء كان الاختيار من المخرجين أو حتى من متخصصين موسيقيين ، فإن النتيجة بطبيعة الحال تقل فنياً عن الطريقة الأولى .

وأحياناً ما تشترك الموسيقى السيمفونية في العروض المسرحية الكبيرة التي تتطلب أكبر وأضخم الأعمال الموسيقية ، والتي تتوافر في الموسيقى السيمفونية . هذه الموسيقى التي تحتل تاريخاً لا بأس به ، منذ بدء تجربتها في عصر النهضة أو الأحياء ، وفي عصر الباروك ، ثم استعمالها في افتتاحيات مسرحيات الأوبرا كمقدمة للعرض الأوبرالي ، حيث عرفت في ذلك الوقت باسم (سنفونيا) . . ونظراً لقوة وأصالة هذه الموسيقى السيمفونية ، فقد خرجت منها أشكال موسيقية أخرى مثل السوناتا ، الكونشرت ، موسيقى الصحاب أو موسيقى الحجرة أو المكان الصغير كما يطلقون عليها .

إلا أن فن الموسيقى قد دخل أطواراً كثيرة على مر الأيام . وكان من الطبيعي لاتصاله المباشر بفن المسرح أن تظهر هذه التطورات وسط الدرامات والمسرحيات المختلفة نتيجة استعمالها لفنون الموسيقى . ويرتبط المسرح الحديث بالموسيقى

الالكترونية ، التي لا زالت تحتل مسرح اللامعقول أو البقية الباقية من هذا المسرح في أوروبا . وهي موسيقى عبارة عن أصوات وأجراس (جمع جرس بسكون الراء) تحدثها وسائل كهربية . وهي موسيقى تخرج من آلات موسيقية لها اتصال بالكهرباء أو اصطدامات حديدية أو نحاسية أيضاً . وهذه الآلات تختلف في وضع الصوت المباشر الصادر وهيئته وجرسه عن الأصوات التقليدية القارصة للأذن مباشرة من الآلات الموسيقية دون مرورها على القوة الكهربائية . كما أنها تختلف أيضاً نتيجة لذلك في النتيجة النهائية التي تخرج منها بالنسبة لقوة الصوت وتأثيره ومداه وحيزه الزمني والمكاني .

كما خرجت من هذه الموسيقى المادية (العينية) Musique Concréte ، وهي أحد أشكال الموسيقى الالكترونية ، تسجل ضوضاءات وضجيجاً معيناً على شريط المسجل وتجري على سرعة مغايرة للسرعة الطبيعية المسجلة محدثة الاعوجاج والتشويه .

وبعد . .

لا تزال هناك اتصالات هامة ، بفن المسرح ، وتدخل هذه الاتصالات في إطار العامل المساعد أحياناً ، والمؤثر أحياناً أخرى ، وتظهر في حياة فنون جديدة ، مثل فن الخيالة أو كما يطلقون عليه الفن السابع . ومع أن المسرح يستعمل الخيالة أو الشرائط في عروضه للتأثير على الجماهير التي شغفت في السنوات الأخيرة بعروض الخيالة . ومع أن الخيالة تعتمد اعتماداً كبيراً على الدرامات المسرحية لتحويلها إلى شرائط خيالية ، فإن التاريخ الفني يسجل العكس . ألا وهو تحويل شرائط خيالية ناجحة إلى درامات بإعادة كتابتها ، كما حدث في كل من الأدب الفرنسي والأدب السوفييتي .

ولا تسمح الدراسة لمعالجة العلاقات الفنية أو الاسطاطيقية الجمالية بين فن المسرح وفنون معاصرة أخرى مثل الفن التجريدي وفن الرقص وفن المنصة . لكن

مما لا شك فيه أن هناك علاقة هامة وطبيعية بين فن المسرح والفنون الأخرى ، أو بمعنى أصح وبين كثير من الفنون الأخرى . لكنها علاقة تعاون ونضج وانسجام . وليست علاقة الأب بأبنائه .

ومن هذا المنطلق ، ومرة أخرى ، لا نعتبر المسرح أبا الفنون كما يقولون .



• المسرح العربي وعلاقته بالمسرح العالمي

تحاول هذه الدراسة في منهجها أن تبتعد عن الشكل التاريخي قدر الامكان ، حتى تستوفي في إخلاص رأس الموضوع . ولما كان المسرح العربي العصري هو المقصود بالتحليل والمناقشة ، فإننا نرى أن موقفه المعاصر مرتبط على الرغم منه بجذور تتصل بالتاريخ . وهو ما سيضطرنا أحيانا إلى العودة بالزمن الى الوراء بين الحين والحين ، ليس من أجل الاغراق في الماضي لأن للتاريخ المسرحي العربي كتبه ومجلداته[1] ، ولكن من أجل حقيقة استجلاء موقف من المواقف الحاضرة لمسرح من المسارح العربية .

تتحدد تاريخيا انتقالة المسرح الأوروبي وجهوده البعيدة المدى الى ساحة المسرح العربي على يد المسرح اللبناني في منتصف القرن التاسع عشر ، وحسبما يشير بذلك الدكتور زكي طليمات[2] « في عام 1876 م جاءت إلى القاهرة الفرقة اللبنانية برئاسة سليم النقاش ابن شقيق مارون النقاش ، وقدمت عددا من مسرحياته مكتوبة بقلمه . ومن هذه المسرحيات (هي وهوراس ، الكذوب ، عائدة ، غرائب الصدف) » . وهنا يقتضي الأمر وقفة تأمل . من الطبيعي أن جهود المسرح اللبناني وقتذاك قد سبقت تحرك بعض فرقه الأهلية الى خارج البلاد ، بمعنى أن أمثال هذه الفرق التي أرّخت مستقبلا لتاريخ المسرح العربي سواء بقصد أو بغير قصد قد حملت مهمة الريادة في نقل فن التمثيل المسرحي الى

(1) د . محمد يوسف نجم . المسرح العربي .

(2) د . زكي طليمات ـ التمثيل . . المسرحية . . المسرح العربي ـ الطبعة الثانية ـ دولة الكويت ـ وزارة الاعلام 1971 م صفحة 122 .

أنحاء من الوطن العربي لم تكن قد عرفته بعد . لكن هل كان هذا المسرح الذي يجوب بلاد العرب مسرحا بالمعنى الصحيح للكلمة المعاصرة ؟ وهل كان هناك كتاب (دراميون) لبنانيون درسوا فن التأليف المسرحي ؟ هذا بيت القصيد . إن أغلب هذه المسرحيات التي تعتبر واجهة التاريخ المسرحي لم تتمتع بالقيمة الفنية الحقيقية لتعبير التأليف (الدرامي) ، لأنه لم تكن في ذلك الوقت معاهد لتعليم (الدراما) على غرار مدرسة الأستاذ (بيكر) في الولايات المتحدة الأمريكية مثلا . وعلى هذا نرى موقف (الدراما) في البداية لم يكن أكثر من مرحلة الاعداد أو الاقتباس من المسارح الأوروبية . والاعداد كلمة لاتينية الأصل Adaptare تعني صياغة العمل الأدبي من جديد بشكل تظهر فيه الحرية في هذه الصياغة . وهو تعبير يستعمل في المصنفات الأدبية ظل مستعملاً في العالم حتى منتصف القرن التاسع عشر فيما يخص الآداب الأجنبية عند ترجمته الى لغة من اللغات، وفي غير حساب للعقل المبدع الأول أو ضمان لرعاية حقوقه الأدبية ، وفي ضرب بعرض الحائط للآداب الفنية أو التقاليد المتعارف عليها اليوم بعد انشاء هيئة الأمم المتحدة وفروعها (كاليونيسكو) . وهو ما يدلل بوضوح على أن المسرح اللبناني قد انتهج الاعداد المسرحي مدخلاً له بعد أن انتهت واستهلكت مهمته في المسارح الأوروبية . لكن ماذا كان عليه هذا المنهج ؟ لم يختلف كثيراً عما تعلمناه من تفسير كلمة الاعداد في أوروبا . أو بمعنى أصح تغيير واضح وصريح بأسماء المؤلفين المسرحيين أو المترجمين، وأحياناً كثيرة في أصل النص الأدبي نفسه . ورفع للأسماء الأصلية للشخصيات المسرحية واستبدالها بأسماء محلية ، وتغيير في المعالم المكانية لخشبة المسرح وفي المناظر المسرحية حينما لا يسعفه (التكنيك) والتقنية المتخلفة والتي لا زالت للأسف أحد المعالم الرئيسة في كل مسرح عربي معاصر . وكل هذه الاجراءات قد غيرت وبدلت كثيراً من الأصل (دراميا) وفنياً .

ومن حسن حظ المسرح اللبناني وقتذاك انه لم تكن هناك قواعد وقوانين لحقوق المؤلفين كما هو الحال اليوم ،وإلا لتأخرت الحركة المسرحية العربية التي نحن

بصددها اليوم . ففي العصر الحديث ، وبعد قيام القواعد والقوانين والأخلاقيات في علاقات الأداب العالمية اختفت موجة الاعداد السابقة وأصبح الأمر كالسرقة أو الجريمة . . شيئاً يعاقب عليه القانون . وهو ما ضيق الخناق على استعمال لفظ (الاعداد) على صورته وحدوده السابقة ، وبما اتفقت عليه العلاقات الثقافية وأحكام تبادل الاداب والفنون من ضرورة ذكر الأصل ، وفي وقت واحد مع النظرة الجديدة للمصنف الأدبي أو الفني سواء كان مسرحية أو شريط خيالة ، أو عند التعامل مع النشر بالنسبة للمجلات أو الدوريات المتخصصة . على هذا أصبح لفظ (الاعداد) يطلق على الأعمال الحديثة التي تعاد صياغتها ، وفي محافظة على كل الأصل ، حتى ولو خرجت بنظرة أدبية جديدة أو حديثة لتحمل فكراً يستعمل لب الأصل القديم أو المأخوذ عنه . وهو ما نراه واضحا في درامات « برتولت برخت » ، وآخرها عند الأمريكي المعاصر « آرثر ميللر » عند إعادته كتابة (دراما) (عدو الشعب) للكاتب النرويجي « هنريك إبسن » . وملخص القول أن اسم المؤلف الأصلي منذ دوران القرن العشرين وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية يذكر جنباً إلى جنب مع اسم المعد حسب التقاليد الحديثة . فأين كان المسرح اللبناني من هذه الحقيقة المتأخرة ؟

كان هذا هو واقع المسرح العربي في لبنان ومصر وسوريا وتونس والعراق باعتبارها مسارح ذات تاريخ قصير إذا ما قورن بتاريخ المسرح الأوروبي . لكن ليس معنى هذا أنه لم تكن هناك بوادر أو محاولات للتأليف (الدرامي) المحلي . لكن هذه البوادر والمحاولات لم تكن بمستطيعة أن تقف في مواجهة هذا السيل السهل إعداده للمسرح والذي كان يستجلب من المسارح المجاورة وخاصة المسرح الفرنسي ونوع (درامات البولفار) بالذات وعلى وجه التحديد .

ولست في حاجة إلى اللهث وراء جهود كل مسرح عربي على حدة ، لأن في ذلك تفتيتا للجهد والقضية ، خاصة إذا تشابهت الأمور في بلد عربي وآخر ، وهو ما يشير إلى وحدة نوعية واحدة تنبىء عن طريق المسرح العربي خلال هذه الفترة

البادئة في حياته ، والتي بدأت في ستينات وسبعينات القرن الماضي . أرضية سياسية واجتماعية واحدة تختلف في المظاهر وتتحد وتتوافق وتتشابه في المخبر . نسبة أمية عالية تنهش أفكار التقدم نحو المعرفة . فقدان للمسرح الثوري المحلي الذي قد يقدم احتياجات واستهلاكات الجماهير. أنواع مختلفة من الاستعمار البريطاني والفرنسي والايطالي والاسباني تجثم على صدر الوطن العربي . تخلف ثقافي لا يمكن ازالته لتحقيق الأفكار والمنطلقات ، حتى انبثاق الثورة العربية الأم . . ثورة 23 يوليو على الأرض المصرية الطيبة . وهو ما يجعلني أعتبر المسرح المصري صورة من أحسن الصور نتيجة تغييرات سياسية ومحاولات من الوطنيين السياسيين طوال القرن العشرين . فماذا كشفت هذه الثورة في مجالي الأدب والمسرح ؟ كشفت عن ماض أدبي مجهول الطابع ، خاصة في نوع الأدب (الدرامي) الذي كان يأخذ مكانه على خشبات مسارح قليلة جدا لا تزيد على أصابع اليد الواحدة . وتفرقة فكرية كانت طابع هذا الأدب ، لأن الأدب القومي بمعناه الصحيح لم يكن معروفا حتى هذه الفترة . ولم يكن باستطاعته أن يكون معروفاً أو ظاهر الملامح محدد الخطوط على اعتبار أن الشخصية القومية لمصر - وهو نفس الحال في البلاد العربية الأخرى - لم يكن لها أثر يذكر وسط مظاهر الاحتلال البغيض .

فكيف كان يمكن للأدب بصفة عامة والأدب المسرحي بصفة خاصة أن يرفع رأسه أو يُحدد لنفسه منهجا أو أسلوبا ؟ وحتى إذا واتته الظروف لذلك ، فضلا عن أنها لم تواته . إذن كيف كانت طبيعة الموقف وقتذاك ؟

باستثناء الفرق اللبنانية التي وفدت على القاهرة في زيارات فنية متقطعة وغير مستمرة ، وباستثناء محاولات يعقوب بن صنوع وشهرته (أبو نضاره) لاقامة مسرح عربي في القاهرة عام 1869 م ، وكذلك محاولات أبو خليل القباني السوري ، فإن المسرح المصري ذا الشخصية الأدبية القومية لم يظهر حتى نهايات القرن التاسع عشر . وأغلب ما استطاعه هذا المسرح - كغيره من المسارح العربية القليلة وقتذاك - هو ميراث فكرة الاقتباس من الفرق الأخرى ، باستثناء القباني

الذي كان يستقي مادته من التاريخ العربي والبطولات الملحمية . ورغم تعدد النشاطات المسرحية منذ عشرينات هذا القرن ما بين مسرحيات غنائية و(ميلودرامية) بعضها القليل مؤلف ، وبعضها الكثير مقتبس أو مترجم ، بعد أن أخفى مترجمه أصل مصدره ووضع اسمه مكان المؤلف الأصلي ، فإن الأدب (الدرامي) لم يكن بمستطيع أن يجد الطريق الصحيح لتكوين الشخصية الأدبية أو الفنية له . كان كل ذلك يجري بعيدا عن سلطة الدولة العربية ، مما أدى إلى تكاثر الفرق الأهلية وأدى بالتالي إلى انعدام الرقابة المحكمة عليها وعلى انتاجها الذي كانت تقدّمه لطبقة معينة كل ليلة بعيدة عن طبقة الجماهير بطبيعة الحال . حقيقة لم تنتبه الحكومات الحزبية المتعاقبة لدور المسرح كأداة لتوصيل الفكر والثقافة . وأغلب الظن أن الاستعمار ـ مهما كان لونه ـ لم يسمح لهذه الحكومات بأن توجه أي جهد أو اهتمام ولو ضئيل لخدمة المسرح بصفة عامة والمسرح الأهلية التي كانت منتشرة حتى لا تزعج بمقومات الثقافة والتربية صالات الرقص والكباريهات والحانات وعلب الليل التي كانت ترخص الحكومات العربية بإقامتها لتستقبل مزيداً من الجنود الانجليز والفرنسيين والايطالين للترفيه عنهم في غربتهم بين الرقصة الفجة والكأس والغناء المبتذل (والمنولوج) الرخيص لنفر من العسكر لا يفهمون اللغة الا قليلا في القاهرة والاسكندرية وبورسعيد ودمشق والجزائر وطرابلس وأماكن تجمعات جنود الاحتلال ومعسكراتهم .

وفي المسرح المصري ، وبين كل الظروف السابقة أنشأت وزارة المعارف العمومية التي كانت تشرف على شؤون التمثيل (الفرقة القومية المصرية) عام 1935 م لتقدم عروضها على مسرح حديقة الأزبكية ، وظلت هذه الفرقة هي الفرقة الحكومية الوحيدة التي تتقاضى اعانة سنوية لا تزيد عن 15,000 جنيه مصري لتعمل على تشجيع المسرح وفن التمثيل المسرحي . وكان من الطبيعي بعد هذا الاهتمام بالمسرح (والدراما) أن تنقب الفرقة عن نص مصري تفتتح به باكورة انتاجها ، وكانت مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم . على الرغم من أن

للكاتب مسرحية كتبها عام 1919 م بعنوان (الضيف الثقيل) يشير فيها بالرمز إلى الاستعمار الذي حل آنذاك بالبلاد لكنه لا يريد أن يغادرها بعد أن أصبح ضيفاً ثقيلاً، فإن الفرقة الحكومية المسرحية الأولى لم تكلف جهدها، أو هي لم تستطع أن تقدم على مسرحية تحمل أفكار التحدي الوطني لموقف الاحتلال ، وآثرت السلامة بعرضها مسرحية (أهل الكهف) التي استقت مادتها من التاريخ ومن إحدى قصص القرآن الكريم .

ورغم ظهور المسرحية ، ولا أقول التيار لأنه لم يتكرر في انتاج الفرقة الحكومية ، إلا أنه من الواضح أن المسرح الذي تشرف عليه الدولة لم يكن يحس إلا فراغا من الأدب (الدرامي) بدليل اقتفائه الأثر الذي تركته الفرق اللبنانية الزائرة، ثم أخذه بمبدأ المترجمات لنقل الاتجاهات الأوروبية عن طريق الترجمة ثم التمثيل . والواضح أنه كان مضطرا الى ذلك اضطراراً لأمرين . الأمر الأول هو إفلاس (الدراما) القومية التي تحمل بصمة وبيئة مجتمعه في ذلك الوقت . والأمر الثاني هو محاولته الارتفاع بنفسه وبمستوى ما يقدمه عن طريق احتضان ترجمات الآداب العالمية ، وارتياد طريق الاعداد أو الاقتباس ، وهو طريق مسدود ومضمون عدم كشفه أو الايقاع به ، باعتبار ضعف الاهتمام بالثقافة المسرحية وإهمال البحث والتنقيب عن حقوق المؤلفين (والدراميين) . بالرغم من ظهور تيارات عربية أدبية تغذي بانتاجها المسرح (والدراما) ، تتمثل في محاولات أحمد شوقي بمسرحياته الشعرية ، وتوفيق الحكيم بمسرحه النثري الذي ضمنه مجلّديه مسرح المجتمع والمسرح المنوع ، ومحاولات شعرية أخرى في مسرح عزيز أباظه ، ونثرية ثانية عند علي أحمد باكثير بنزعتها الوطنية والتاريخية ، فإن (الدراما) المصرية كانت تتأرجح بين هذه التيارات . ولم يكن للجمهور بحكم ثقافته وتعليمه المحدودين أن يقرر متطلبات ثقافته أو خصائص (الدراما) التي يحبها أو يرتاح اليها . وقد ساعد على هذا التأرجح لموقف (الدراما) المصرية أنها كانت تقدم بعض هذه المؤلفات وسط العديد من المترجمات التي لم تكن هي الأخرى

مناسبة لقضـايا المجتمـع المصري . فالمسرحيات المترجمـة حتـى لو تغـيرت أسماء شخوصها الى العـربية ، فإنهـا ظلـت أجنبية الطابـع ، أجنبية الحادثـة ، أجنبية التأثير . وفي مواقع أخرى من الوطن العربي. لانعدم جهود الطيب الصديقـي في المغرب وحسن الجندي حديثا في مسرحه الخاص هناك أيضا ، لكن النتيجة تصل بنا إلى أن كل هذه المسارح وغيرها مسارح غير مجدية لمجتمعاتها ، بل إنها قد تكون عوامل حجز (للدرامات) القومية الحقيقية التي تستهدف روح العصر . وحينما نقف في وجه المترجمات في تاريخ المسارح العربية ، فلسنا لأننا نحمل وجهة نظر إقليمية بقدر ما نستخلص الأسباب الجيدة لحماية الانتاج المحلي أدباً وفناً . فالمترجم عن « موليير » ـ رغم عظمته وفكاهته ـ ماذا يفيد منه فلاح عربي كان يعمل عند سيده الاقطاعي من شروق الشمس إلى غروبها ليلتقط في نهاية اليـوم ما يسد جوعه وجوع أولاده ؟ وجورج أبيض اللبناني الأصل الذي تعلم في باريس ثم استوطن القاهرة بفرقته ـ بالرغم من عظمة تمثيله ـ ماذا كان بمستطيع أن يفيد الانسان العربي أو حتى (الدراما) المصرية وهو يعرض مسرحيات (لويس الحادي عشر، عطيل، أوديب ملكا)؟ وعلى الرغم من الزمن التاريخي للمسرح المصري والعريض نسبيا، فإنه لم يكن بوسع هذا المسرح كمسرح عربي أن يسجل موقف وأزمة الانسـان الذي كان يعاني من احتلال بغيض وغلاء في المعيشة وكبت للحرية .

ولهذا ظل مسرحـاً ضعيفـاً في أدواتـه ومفاهيمـه . ولـم تكن (الدرامـا) بصورتها إلا كلمات جوفاء لا تصل إلى قلب النظارة بقدر ما ترفه عنهم أو تجرهم في رحلة مزيفة الى أجواء أجنبية الصنع وأن نطق ممثلوها بالعـربية الفصحـى ، على اعتبار رأي الناقد أمير اسكندر الذي يقول : « إن الموقف في المسرح هو في جوهره موقف اجتماعي أولا وقبل كل شيء »[1] .

---

(3) ـ أمير اسكندر ـ اليسار الأوروبي المعاصر ! كتاب الهلال ـ يونيو1970 العدد(1) 1970 العدد232 صفحة105.

ومن كل ما تقدم بالنسبة (لأيديولوجية) المسرح أو موقف (الدراما) نخرج بنتيجتين : الأولى ، أن حرية التعبير للأدب (الدرامي) القومي العربي لم تكن مكفولة في ذلك الوقت بحكم وجود السلطة الأجنبية المستعمرة . ففي مصر نصبت بريطانيا انجليزيا على رأس وزارة الداخلية . وحتى بعد استبداله بمصري من الأغراب فانه لم يكن يقل أو يزيد في تصرفاته عن أن يكون صوت سيده . وهو ما يؤكده الدكتور زكي طليمات حين يذكر: « إن حرية الكتابة والنشر لم تكن مكفولة ، بل كانت تعيش في محنة من تعسف واضطهاد يصل أحياناً إلى درجة الإرهاب »[1] . والنتيجة الثانية ، إن التفكير في عرض مسرحي حكومي يكون أول انتاج الدولة ، لم يستطع أن يبشر بالتصور أو التيار الديني الكامن في (أهل الكهف) أو قيادة المستقبل لهذا النوع المناسب للبلاد والمسارح العربية ، بدليل عدم المضي في التجربة الأدبية أو اعادتها طول سنوات مقبلة ، فأضر ذلك بالمسرح الديني والإسلامي .

لكن ما معنى هذه (الأيديولوجية) بالنسبة للمسرح العربي المعاصر ؟ وكيف يمكن الاتفاق على توحيد النبض الثقافي الذي يناسب المؤسسة الثقافية الهامة التي نطلق عليها لفظ المسرح ؟ إن مثل هذه الأسئلة تجرنا الى ساحات واسعة من أطراف قضية الموضوع المطروح .

بالنظر إلى الشكل السياسي الذي تعيشه الدول العربية المختلفة اليوم بعد أن استقرت عليه ، نجده شكلاً جمهورياً باستثناء دول ملكية قليلة . بل إن أغلب الدول التي تتخذ طريق الجمهورية قد نحت الى الاشتراكية ، باعتبارها الطريق السهل لأن تحوز اعجاب جماهيرها وشعوبها كمدخل جاد الى طريق التطوير والارتقاء . وهو أمر من الطبيعي لا يمكن حصره أو توحيده في الوقت نفسه . هكذا كان الفكر وسيكون . ليكتب عبد الله القويري للمسرح في ليبيا ، ونعمان

(1) د . زكي طليمات ـ المرجع السابق . صفحة 194 .

عاشور في مصر . وسعد الله ونوس في سوريا وغيرهم كثيرون . . لكن في خط الالتزام لمهمة الفن والثقافة المسرحية في بلادهم ، أو كما يحدث أحيانا في البلاد العربية بأجمعها ، حينما تنتقل أعمالهم المسرحية الى بلاد أخرى تعتلي خشبة مسارحها. إن المهم الذي أراه هو خلق بيئة ثقافية بمهمات وحقوق . فإذا ما نجح هذا الامتداد لكتاب المسرح بين البلاد والجماهير العربية بعضها البعض اختفت الاقليمية الصغيرة في الأدب ، ولم تتوقف مسارح في أماكن عربية بحجة عدم العثور على النص المسرحي الملائم ، إلى أسباب جمالية وفنية أخرى . لكن هل يحدث مثل هذا التجاوب وعبور الحدود حسبما نتصور (كاليوتوبيين) ؟ هنا يكمن رأس الصراع ومشكلة المشاكل .

من المسلم به أن عدم الانتشار العربي ، خاصة في العصر الحديث ، وفي المسرح العربي القائم حاليا يعود الى هذه الصورة من التناقض التي يعيشها كل مسرح عربي على حدة . وأرى أساسات هذا التناقض تكمن في عدم وجود خطة أو منهج حقيقي يحدد طريق الفن وموقعه من الدولة الاشتراكية . وهي قضية متفرعة الى حد كبير ، ولا يمكن تجاهل أطرافها وأبعادها أثناء السير بالثقافة الى مبتغاها . ذلك لأن النظريين الاشتراكيين قد بحثوا في أمثال هذه المناهج وقتلوا الأمر بحثا . ووضعوا أسئلة مثل : ماذا يمكن أن نفعل بالفن ؟ وأي الفروع فيه يمكن تطويعها ؟ وأيها القابل للتوجيه ؟ ومن بينها الذي يمكن أن يخضع أحيانا وأمام ظروف خاصة لرقابة سهلة ومحكمة ؟ .

والاعتبار بأن الفن حقيقة ملحة ، تقتضي منه أن يعلن لنفسه عن (أيديولوجية) خاصة يتميز بها أمر مفروغ منه . بالطبع دون الوقوع في الانحرافات والدعايات والوسائل المغرضة أو المتطرفة في الاسهاب . وبالنظر بعين الاعتبار في الوقت نفسه لظروف البلاد وأحوالها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . إن دول قارة أوروبا الغربية بعد الحرب العالمية الثانية قد مرت بتجربة الجدب الثقافي حين كان يخاف الرجل الأوروبي أن يتحرك من مأواه بعد

الحرب عندما تغرب الشمس . وحيث كانت أغلب بنايات المسرح قد تهدمت بفعل الهتلرية النازية . وعلى هذا نرى من حق المسرح العربي المعاصر في دولنا العربية أن يتأخر هو الآخر، استنادا إلى تاريخ استعماري أحيانا ، وإلى عدم قيام النشاط المسرحي فيه في وقت مبكر أحياناً أخرى ، ناهيك عن نظرة بعض الحكام العرب المهينة للقضية الثقافية ، وهي أصعب الأمور وأمرّها . على هذا سار طريق المسرح العربي المعاصر ، بالإضافة إلى أسباب تعطيل أخرى قد تتشابه وقد لا تتشابه عند دولة وأخرى نتيجة النظم المختلفة . لكنه من العدل القول بأن الجهود كانت تحمل النية الطيبة حتى ولو جاء التحقيق متأخرا أو خاويا أو ضعيف التأثير . وكان لبعض هذه الدول العربية عبر منهج ثقافتها وخاصة المسرحية منها أن تقدم أشياء على أشياء ، مثل الصناعة على الفن ، والزراعة على الترويح ، والرغيف على الثقافة . وفي هذه التصرفات أعطى لها بعض الحق . فالأصل في رأيي أن يذهب المستمع أو الذي يريد أن يتمتع بالفن الى معبد فنه أو هوايته شبعان البطن حتى يستقبل أفكار الفن على مختلف فروعه في حالة من الهدوء النفسي . إن مهمة الفن بعد ثورات يوليو والجزائر والفاتح والسودان هي أن يعبر عن كل ما هو ثائر ، بيد الفنان النابع من الشعب أو الشخصية الخارجة من إحدى الطبقات الشعبية . وهو ما يدحض في الوقت نفسه كل الفنون المتخلفة والرجعية أو التي تتخذ الرجعية أو البرجوازية الضائعة أو الرأسمالية التي عرفتها الشعوب العربية جيدا مدخلاً أو طريقا لها . ومن هنا تتضح مهمة الفن في البحث عن وسائل تهز من أحاسيس التجمعات والجماهير وطبقات العمال والزراعيين التي كانت قد طغت على سطح المجتمعات العربية بعد تحريرها كطبقات جديدة لم يكن يحسب لها أي حساب في الماضي ، ولا يمنع بطبيعة الحال وسط هذا المد الثوري الثقافي أن تتاح الفرصة ـ وفي حدود ـ لأشكال أخرى من الانتاج المسرحي اثباتا للديمقراطية الاشتراكية . حيث يقف على طريق الإنتاج وعلى الطريق الآخر فنانون يحملون نظرة الفن للفن دون أن يعبأوا بعبارات الفن للمجتمع أو الفن للشعب . أو آخرون ممن يمثلون الرجعية وما هي معروفة بلفظ اليمين ولست أدري لماذا ؟ أو الذين ينتمون للقديم والأشكال

التقليدية . وهو ما يفتح الساحة الثقافية ـ وفي حرية مراقبة ـ لاستنزاف كل الأشكال القديمة حتى يثبت عدم صلاحيتها . وممن ؟ من الجماهير نفسها . وهم في الحقيقة جماعات لم ولن يتفاعلوا مع الفن الاشتراكي أو مع فنون الشعب ، لأنهم لا يميلون حقيقة الى التحرك لرفض معتقداتهم وقد غزتها « البرجوازية » لعشرات طويلة من السنين ولذلك فهم يرفضون وفي قطعية الانتاج المعاصر . وأرى موقف الرجعيين موقفاً جامداً فاقد السيطرة على قوة الاقناع ! أحد وسائل الفن العصري . وهو ما يجعله يتحلل أو يقبل التحلل بسرعة فائقة تطيح به الى الانكشاف والتعري . وهي قضية لا تخص المسرح وحده ، بل تدخل الى نطاق فنون كالموسيقى و(الديكور) والنسيج والخزف والرسم والتصوير والخط وفنون أخرى . وعلى هذا نفسر الفن كعقيدة . والثورة للفن ـ خاصة من الناحية العقائدية ـ دفعة يحلو لي أن أطلق عليها لفظ (التقدم) . إن الثورة في حد ذاتها تقدم لمكونات اجتماعية وسياسية ، وفنية أيضا . فإذا سألنا أنفسنا وفي صراحة وبعد معاصرتنا لثوراتنا العربية ، لماذا لا توجد بيننا وبين شعوبنا وكتلنا البشرية عقيدة نحو الفن ؟ عثرنا على الاجابة التالية . عندما استعدت « البرجوازية » لثورتها واندلاعها القديم ، سواء من الناحية الاجتماعية أو الثقافية ، كانت في موقف أحسن من الموقف المعاصر لدول العالم الثالث النامية أو حتى دول المعسكر الاشتراكي . ذلك لأن « البورجوازية » دون جهد ، بل وفي سهولة أيضا استطاعت أن تقدم ثم تفرض فنونها ، بحكم أن الطبقة المثقفة كانت في يدها ، وكانت تحتل أكثر من مكان في فروع الفن . فـ(راسين) و(موليير) الفرنسيان كانا من طبقة « بورجوازية » . والموقف يختلف تماما بالنسبة لطبقة مثل طبقة العمال أو طبقة الفلاحين ، مصدري القوة في النظم الاجتماعية الحديثة . لماذا ؟ إن طبقة العمال تحتل مكانها وسيادتها بشق الأنفس . وهي في حقيقتها طبقة غير عالية الثقافة أو رفيعة العلم . أضف إلى موقفها هذا شيئين داخليين . الأول معاناة نفسية من ألم قديم يحرق لم تضمد آثاره بعد ، والشيء الثاني نوع من خوف مختلط بحقد على طبقة « بورجوازية » عاشت أكثر من اللازم . ونرى النتيجة وسط هذه الظروف ،

هي صعوبة اعتناق فن جديد على مستوى العقيدة . وهو ما يؤدي بالتالي الى صعوبة ظهور طبقة تحمل درجات الثقافة الاشتراكية في وقت قصير نتيجة ظروفها السابقة . وهو النتيجة الحتمية أيضا لعدم وجود فن يمكن أن يكون مسلحا بالعقيدة أو الاخلاص الكامل . وهو ما يعني في الوقت نفسه عدم ظهور الانسان العقائدي الذي نأمل فيه أن يعكس فنا عقائديا أو منبثقا ومتحليا بفكر العامل والفلاح ورجل الشعب العادي .

إن الاعداد « للأيديولوجية » يكون بمثابة محاولات تحريرها من الضعف وسمات النقص ، خاصة عند الاتجاه للانتاج الثوري العقائدي . هذا الضعف الذي أشبهه بالرجل الأبكم الذي يعجز عن أن يطلق عبارات ثورية من فمه المريض المسكين . وهو ما يتطلب على وجه التأكيد مساعدة وموقفاً جاداً من الدولة لاستمرار ميلاد الأعمال الفنية العقائدية تمهيدا لانتشارها . لكن هل حقيقة نجد هذا القدر الكافي من المساعدة في دولنا العربية ؟ الجواب لا . وإذن لا أحد يستطيع أن يجد عبقرية مفاجئة ملهمة تخلص من هذه الورطة . إذن ما هو الحل ؟ هو دائما في يد القيادة السياسية التي تحتضن الفن وتفرضه فرضا معقولاً على شعبها وتتيح له مزيدا من الحرية المحددة غير الضارة ، التي تخلق موجة من النقد البناء الذي يطالب به السياسيون أنفسهم . وتجربة المسرح اليوناني منذ آلاف السنين تظل علامة صادقة على استقطاب الجماهير لمسارح أثينا تماما كالكشف الدوري للطبيب اليوم . فإذا لم يذهب رجل الشعب والمواطن إلى المسرح لترقية مفاهيمه والارتقاء بمشاعره وأحاسيسه وقيمه الجمالية فرضت عليه غرامة مالية كبيرة يدفعها مكرها .

ومع أننا نسوق هذا المثل كنموذج لتشجيع الذهاب إلى المسرح والى منطلقات ومعطيات الحياة الثقافية ، إلا أننا في الوقت نفسه نعترف بالقدر القليل من الحرية التي تذبح تحت أقدام هذا النظام الثقافي الابتكاري . والسبب في ذلك أن مفاهيم الحرية في العالم المعاصر قد تغيرت عنها أيام اليونان القدامى . وقد لا يقبل مواطن القرن العشرين هذه الصورة الاجبارية في تقديم الثقافة أو النهل منها

كما ارتضاها اليوناني القديم . لكن المؤكد أنه يجب على الحكومات ومقرري الثقافة أن يتوصلوا الى طريقة أو شكل من أشكال الدعوة المسرحية تُنهض مسارحنا العربية من سباتها العميق ، وتؤكد مهمة الفن المسرحي في العصر الحديث ، وتقيم جسر مصالحة وعلاقة أمان واطمئنان بين الفكر وبين القادة والسياسيين . علّ ذلك يشل حركة الرقيب ويدفع المفكرين الى مزيد من التعمق في مشاكل أوطانهم ، ومزيد من الحرية التي تخلع من بعضهم عامل الخوف ، الذي يؤثر في النهاية على الصورة الدرامية المطروحة ، فيجعلهم أو يحدو ببعضهم الى مآثرة السلامة ، وهو ما نسميه تنازلاً يحتوي على غير قليل من الصدق ومن الواقع ، وهو لذلك لا يعبر في النهاية عن صورة تعكس المجتمع أو مشاكله أو سيئاته في شجاعة وإخلاص .

كما كان النصف الأول من القرن الثامن عشر عصر فن الصالونات ، وكما كان النصف الثاني من القرن نفسه عصر الفن (البرجوازي) ، فإن القرن العشرين بعد حربين عالميتين اجتازهما العصر يحاول وعبر الثقافة المتحضرة أن يكون (عصر الانسان الشامل) ، بمعنى أن جوانب كثيرة ونواحي عدة من تكوين الانسان المعاصر يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار عند تحديد تعبير الثقافة العصرية ، ودوره فيها . كأن يكون للبحث في تاريخ علم الاجتماع (العمران) للانسان وزن في هذه الثقافة . كما يكون للمعيشة والأحوال الاجتماعية والمواقف التاريخية المكونة له كإنسان دور مقرر وهام . إن الصراع بين الطبقات يجدد المواقف التاريخية على مر العصور . ومعنى إيجاد ثقافة اشتراكية يتطلب التضييق ـ ولو الى حد ـ على أنواع من فنون واسعة الأرجاء اتساع القصور والأبهاء . وأعني بها هذه الفنون التي تحمل علامات ومميزات الثقافات السابقة والفائتة . وهو ما يقود ـ على طول الطريق ـ الى انقراض ثقافات (بورجوازية) واستعمارية ومغرضة ومتوّهة ـ ولو تدريجيا وعلى فترات طويلة ـ ذلك لأن التوقيت الزمني أو تحديده لاختفاء الاحتكارات الثقافية ضرب من العبث ، لأنه غير معروف مقدما بطبيعة الحال ولا يمكن التكهن به ، فنصبح كضاربات الودع الطيبات . لكنه من المؤكد أن الأخذ

بالبدء السريع نحو الثقافة الجديدة من شأنه أن يقهر الى حد ما الثقافات الغربية البعيدة عن أحاسيس الشعوب العربية ومكاسبها ونظام مجتمعاتها . إن الخطوط العريضة والعديدة والمختلفة والمنسجمة والمتناقضة أحيانا والمعقدة أحيانا أخرى في الأدب والفن تلزم الثقافة بأن تحمل تطورات لها معناها حين تلتصق بالطبقات العاملة والكادحة ، وتعطي مذاقا جديدا تستسيغه طبقة شابة لم يمض طويل وقت على اهتمام بعض الدول بها وتربعها على السلطة الشعبية واللجان الشعبية الممثلة لها بعد قرون من الضغط والعبودية .

ومع كل هذه النظريات الجيدة للثقافة الحرة ، فإن الطريق أمامها صعب وطويل . ذلك لأن الثقافة « البورجوازية » والتي سادت من منتصف القرن الثامن عشر ، وحتى قبل قيام أي من المسارح العربية أو آدابها (الدرامية) ، قد استطاعت هذه الثقافة أن توطد أركانها و(أيديولوجيتها) الخاصة السامة ، ليس فقط في الشكل النظري ، وإنما في الجانب التطبيقي أيضا . ومع هذا فقد برزت في الوطن العربي الحديث آداب انسانية واشتراكية وشعبية قوّت أو هي فتّحت فكر الرجل العادي الذي عانى أجداده وآباؤه طويلاً على الآراء الحرة والصادقة . وأصبح نفس الرجل هو الإنسان الشامل ومحور هذه الفنون والآداب جميعها قافزاً لمقعد البطولة ومكانها بدل إنسان القضاء والقدر أو الإله اليوناني ، أو البطل الروماني الحالم عند (الرومانتيكيين) . ومن الطبيعي أن في وعورة الطريق سوف تصطدم الأفكار الحديثة ببقايا التعفن وممثلي « البورجوازية » وأنصافهم الذين يزمزمون ويهدمون وينكرون . لكني لا أستطيع إلا أن أقول هيهات لأنه لا يمكن الوقوف في وجه الزمن وتقدمه يوما بعد يوم .

فإذا كان تعبير الثقافة بصفة عامة ـ ويدخل ضمن إطاره تيار المسرح أيضا ـ يقول إن إعادة ثقة الناس بأنفسهم في وطنهم وثوراتهم وفي منجزاتها أمر يؤدي لا محالة إلى إعادة كشف مغزى حياتهم من جديد ، رجحت كفة الثقافة وأصبحت ضرورة حيوية كالخبز والماء والمسكن واللباس . وأضحى الانتاج الفني بمختلف

فروعه يرد على سؤالين محددين هما . . كيف ينبغي على المرء أن يعيش ؟ وكيف يمكن له أن يكون سعيدا في وطنه وأرضه ؟ ويظل الفن بحساب الاجابات على السؤالين مصدراً وينبوعا للطاقة الفكرية والمعنوية ، وكمتعة كبيرة تعين الشعوب على شق طريق الحياة وسط أعاصير عصرنا المعقدة المتشابكة . وهي المهمة التي ينص عليها الدستور في البلاد الاشتراكية باعتبار الفن قضية الشعب كله وواجباً من أهم واجبات الدولة لبناء الإنسان وتشجيع الرغبات والميول نحو الفنون ونشر المؤلفات والإنجازات الفنية ، وهو أولاً وأخيراً مظهر قوي من مظاهر المجتمع .

ونعود إلى رأس موضوع الدراسة متسائلين ، أين موقعنا كمسرح عربي من كل هذه الخطوط الثقافية ، أو ما هي حقيقة خطّنا الفكري في كل مسارحنا .

مرة ثانية لن نتناول كل دولة عربية أو مسرحا منها بالتحديد أو التفصيل ، حتى لا تصبح الدراسة جانبا من الجمود وصورة من صور الرتابة . . . لكننا سنضرب الأمثلة التي تبين لنا تياراً قد نراه في دولة عربية أو أكثر من دولة ، وفي نطاق أحدث الانتاج المسرحي قدر الامكان . ويخيل إلي من المقارنة وقبل الدخول في تفصيلات أنه يجب توضيح النقاط التالية :

أولا ـ أن جميع الدول العربية بلا استثناء لم تصل ، أو هي لم تكن لديها النية لمحاولة الوصول إلى اعتبار الثقافة ـ ومن بينها المسرح ـ واجبا انسانيا ينجم عن التراث التقدمي للثقافة العالمية .

ثانياً ـ أن أغلب التقدم الفني الذي وصلت اليه بعض الدول في طريق المسرح لم يستند على الأساس الفكري الذي يتقابل ويتعادل مع القيم العظيمة التي نثرتها ثوراتها السياسية التي قامت بالفعل فيها مغيرة من واقع اجتماعي واقتصادي وسياسي .

ثالثاً ـ أن قيام المؤسسات أو الهيئات الثقافية للتخصص في انعاش المسرح أو الحركة المسرحية لم يفد الجماهير العربية أو حتى حالة المسرح ، سواء في انتاجه ، أو

تخصيص هذا الانتاج لخدمة الدولة التي أنشأت له هذه المؤسسات والهيئات . بدليل الضعف الشديد الذي تسير عليه هذه المنظمات الادارية التي حولت الفن ومهامه إلى شيء بعيد عن الفكر ، فضلاً عن كبتها لحريات الكتاب ، وتعويقها مسيرة الحرية في بلادها ، بما يتعارض أصلا مع نظم ثوراتها الداعية الى هذه المنجزات الفكرية والسياسية . وكل ذلك بفعل (البيروقراطية) والمكتبية و(التكنوقراطية) .

رابعاً : إن الدول العربية التي قامت فيها معاهد علمية للفنون ، ومنها فنون المسرح ، لم تستطع أن تؤدي دورها التربوي لخلق مفكرين ، أو فنانين ثوريين مسلحين بالعقيدة الفنية لخدمة بلادهم وحماية منجزات ثوراتهم ، فانصرفوا الى احتراف جمع الثروة من وسائل الاعلام الأخرى على حساب الحركة المسرحية ، وهو ما أضعف وبطريق مباشر من كل المخططات التي كان يمكن أن تقوم أو تأخذ طريقها الى التنفيذ .

والدليل على قصور المعاهد الفنية في العالم العربي ، عالية ومتوسطة ، ان أحدا منها لا يستطيع أن يقدم وحتى اليوم برنامجاً فكرياً محدداً لمهمته التربوية ، ناهيك عن نظام المحاضرات الفعلي . وهي حقيقة استخلصتها بنفسي عند تدريسي في أكثر من بلد عربي . وهو ما يفقد الثقة في مستقبل الشباب الملتزم بكل أسف شديد .

خامسا ـ أن المسرح ـ كمكان مبهر ـ اجتذب اليه عدداً غير قليل من الانتهازيين الذين استغلوا وظيفته ، فوصلوا عن طريق غير سليم إلى فرض مسرحياتهم الضعيفة الى أعظم المراكز الفنية وأكثرها حساسية في تسيير دفة الأمور ، وفي غير أمانة للسياسة في بلادهم مستغلين التغييرات أو الانقضاضات على صرح كالاشتراكية العربية ، فعطلوا كثيرا من تقدم المسرح الاشتراكي ، مستبدلين به و(بدراماته) مسرحيات الجنس ولعب الحب .

سادساً ـ أن بعض مسارح الدول العربية رغم بداياتها الطيبة والجادة ، فإنها حادت عن الطريق نتيجة النزول إلى متطلبات الجماهير غير المتعلمة أحياناً ، والتي تتخذ من المسرح التقدمي وسيلة للترفيه والتسلية دغدغة الأحاديث والأحاسيس .

ولا تعني كل تلك النقاط تشاؤما بحتا لطريق المسرح العربي المعاصر ، لكنها تطرح الحقائق من واقع الأفعال التي نراها أو نقرأ ونسمع عنها بين كل موسم مسرحي وآخر .

فالمسرح اللبناني مثلا ـ وهو واحد من أقدم المسارح العربية ان لم يكن له فضل التعريف بكلمة ومهمة ووظيفة المسرح ، حتى من خلال مقتباسته ومترجماته المحرفة وغير العلمية واللاقانونية في نهاية القرن الماضي ـ أين دوره على خريطة التطور والانبثاقات الاشتراكية التي تنفجر سنة بعد سنة في الوطن العربي ، وحتى في القارة الأفريقية ؟ ان مسرح المرحوم(شوشو) الفكاهي حاز سمعة كبيرة . لكن هل قدم هذا المسرح ـ بالرغم من استمراريته الى حد كبير في لبنان ـ خطاًعلى طريق الفكر العربي ؟

لقد استمر في الفكاهيات سنة بعد سنة ، حتى اختط لنفسه طريقا غريبا يستهدف العواطف لا العقول ، حتى وإن احتوى على النقد أحيانا . إنني أشبهه بمسرح المرحوم علي الكسار في أربعينات القرن في مصر وعلى مسارح روض الفرج ، وعروضه وسط جماهير تحتسي الخمر والجعة وتمد يدها بين الحين والحين إلى طبق مزة رخيص يساعد على الشراب . فهل أثر مسرح الكسار حتى في جماهير عصره وقبل الثورة المصرية وبمتطلبات وأفكار الأحداث والسنوات التي عاشها ؟ وألا تضع هذه النتيجة التي وصل اليها المسرح اللبناني أمام الباحث أو المدقق علامات استفهام للفروقات بين مسرح الميلاد الأول ـ بصرف النظر عن أصله المنقول عن مسرح (البوليفار) الفرنسي ، وفي غير أمانة ـ وبين مسرح (شوشو) أو غيره من المسارح مثلا !! .

وعلى مستوى اللحظة المعاصرة . . وأمام هذا الخلط الذي ينتاب الوطن

العربي في لبنان ، هل قُدمت مسرحية واحدة تحاول أن تساعد في إيقاف أو حتى في تخفيض هذا العبث الاجتماعي الذي يحدث كل يوم ونسمع أخباره داخل القطر الشقيق ؟ في ظني أن التركيبة الاجتماعية تتكون هناك من قطاعين . أولهما (برجوازي) عتيق أراه وأسمع أخباره في صور وأعداد مجلات الموعد وشقيقاتها ، وثانيهما قطاع الفقراء والمساكين لا نسمع عنهم شيئا . فهل حاول المسرح اللبناني كمسرح عربي أن ينفذ مرة وقبل أزمته الحالية الى أعماق ومشاكل هذه القطاعات التي تمثل الغالبية من الشعب العربي اللبناني ؟و هل حاولت (دراماته) أن تُنبِّه أو تطرح تناقض الطبقات ومآسيها ومستتبعاتها ؟ وهل إذا ما فكر الانسان بعقله الذي خلقه الله له ـ خاصة وهو يحس الانطلاقات المسرحية العالمية تتدفق من حوله وفي كل مكان ـ ألا تتساوى هذه الحفلات المسرحية هناك مع حفلات عرض الأزياء وحفلات الزواج في الفنادق الكبيرة والقصور الفارهة سابقاً؟ وهل يمكن بعد هذه الهوية أن نطلق على بعض الحفلات التمثيلية وإن حضرها جمهور يحتل مقاعد في مكان هو المسرح ، هل يمكن أن نقول أن هناك مسرحاً عربياً لبنانياً ؟ . لا أظن ذلك .

فإذا ما أخذنا على طريق المقارنة مسرحا له باع لا بأس به من الناحية التاريخية ، وأعني به المسرح المصري الحديث . فماذا نجد فيه على مساحة تطوره ؟ منذ نشأة الفرقة القومية المصرية عام 1935 م ، سنعتبر انبثاقها هو المسيرة الصحيحة للخدمة المسرحية بحكم بدء اهتمام الحكومة بفن التمثيل ، ولا يبخس هذا التحديد الزمني كل المحاولات السابقة على قيام الفرقة الحكومية ، ونعني بها فرقة مسرح رمسيس على يد يوسف وهبي أو فرقا موسيقية وغنائية قامت بجهود الفنانين سلامة حجازي وعبد الرحمن رشدي ونجيب الريحاني بعد ذلك وزملاء مخلصين لهم على مساحة الفن المسرحي المصري.

يقول الناقد غالي شكري[1] حول المسرح قبل ثورة 23 يوليو « ذلك أنه

(1) غالي شكري ـ ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967 م صفحة 17.

باستثناء المسرح الشعري لأحمد شوقي والمسرح النثري لتوفيق الحكيم لن نعثر على انتاج جاد في غمرة النشاط الواسع لحركة الاقتباس والترجمة والتمصير التي سادت المسرح العربي عموما ـ لا المسرح المصري وحده ـ خلال النصف الأول من هذا القرن» . وإذا كنت أعتبر ـ بتعبير أدق ـ أن رأي غالي شكري فيه شيء من المغالاة ، إذ لا بد أن إرهاصات لمسرح جاد أو حتى لبعض الأفكار القوية كانت قد ظهرت هنا وهناك ، اعتمادا على أن طبيعة العصر كانت تحتم ذلك ، فإنني بيد هذا أقف الى جانب رأيه في تحفظ إذا ما اعتبرت أن هذه الإرهاصات حتى ولو قدر لها التمثيل والصعود على خشبة المسرح ، فانها لم تكن ذات دلالة أو حتى مؤشرا لشكل من التقدم. فإذا لم تكن هناك دلائل تاريخية على وجود هذه الارهاصات حتى في شكل الاعداد لها أو التكوين، فإن العلم لا يستطيع أن يستند الى تقييم دون علامات أو نماذج حقيقية ملموسة . ولما كنا نتحدث عن المسرح المصري بصفة خاصة ، وفي فترة ما بين 1935 م تاريخ ميلاده الرسمي على يد الحكومة 1952 م تاريخ انبثاق الثورة العربية المصرية ، فإن الأمر لا يعدو أن نقرر اختلافنا مع رأي الناقد غالي شكري ، إذ نعتبر مسرح رمسيس ـ حتى رغم عدم انتمائه لإعانات الدولة المالية ، واغراقه في نقل مسرحيات أجنبية برمتها مغيرا وفقط من عنوان المسرحية وبإضافة اسم مدير فرقته كمؤلف لها ، كما أثبت ذلك الناقد رجاء النقاش في أحد أعداد مجلة الكواكب المصرية ، فإن الرأي عندنا أن هذا المسرح ، قد أفسح ساحة عريضة للجماهير المصرية التي كانت تستقبل حرفة المسرح في العشرينات من القرن بكثير من الانتقاص والسخرية من المهنة المسرحية ، وفي نفس الوقت في كثير من التشجيع والثناء على لون من ألوان الفن كان يعتبر جديداً بلا شك على هذه الحقبة التاريخية بعينها ذلك هو الخيالة « السينما ». إلا أن الباحث في تاريخ المسرح المصري الحديث ـ إن جاز لنا استعمال هذا التعبير - ينبغي عليه أن يربطه ربطا تاما بكل الارهاصات السابقة على قيام الثورة الأم ، ثورة 23 يوليو . ويعتبر عام 1946 م مرحلة انطلاق جديدة (للدراما) المصرية ، وذلك نتيجة الأحداث الهامة التي طرأت على البلاد ، والتي كانت السياسة سببا في ظهورها ، وسببا في

تغيير الأسلوب الذي كانت تسير عليه (الدرامات) قبلاً . ومع أن كثيراً من النقاد لم ينتبه الى هذه الحقبة الحساسة في تاريخ تغير (الدراما) والمسرح ، فإن الواضح أن حالة الملل التي كانت تسيطر على الشعب المصري ، مثقفيه و(بورجوازييه) وإقطاعيه وفلاحيه وعماله وموظفيه كانت أحد الأسباب التي فجّرت المعارك الوطنية ضد الاستعمار بعد طول احتلال . كما كان تعاقب الوزارات الحاكمة والأحزاب تعاقباً سريعاً من الأسباب الأخرى التي حركت الأدب (الدرامي) - عن غير قصد - لينفعل وليتصدى لقضايا الإستعمار وجهاً لوجه ، وفي جرأة نادرة لم يكن لها نظير قبل ذلك ، عندما كانت المهاجمة (الدرامية) تتخذ من المداورة ومن الرمز أسلوباً لها حتى تهرب من قبضة الرقيب القوية .

ففي السنوات الأربع السابقة على الثورة تصدى علي أحمد باكثير لكتابة مسرحياته الثلاث (شيلوك الجديد ، شعب الله المختار ، اله اسرائيل) ، وكلها قد تمت في عام 1948 م وما بعده عند اغتصاب فلسطين ومحاولة زرع دولة (اسرائيل) المزعومة في قلب الوطن العربي ، وهي أشياء تقدم انذارات وتنبيهات الى حقيقة الصهيونية وشعاراتها . وبرغم أن المشكلة (الدرامية) التي تعرّض لها باكثير كانت تبحث (الدراما) العربية والسياسة فيها بصفة عامة ، وليست (الدراما) المصرية بصفة خاصة ، فان ذلك يعتبر خطوة أولى في سبيل إظهار (الدراما) الوطنية والمسرح السياسي المصري ، حتى ولو لم يصعد من المسرحيات ممثلة على خشبة المسرح ، إلا مسرحية واحدة منها هي (شعب الله المختار) التي قدمها المسرح الشعبي المصري في يناير 1958 م على مسرح حديقة الأزبكية .

من الطبيعي أن (الدراما) المصرية والمسرح المصري معها في السنوات الخمس السابقة على ثورة يوليو قد آل إلى طريق مسدود . يؤكد ذلك أن (الدراما) لم تكن قادرة على مواجهة المشاكل الاجتماعية أو السياسية ، أو حتى لم تكن قادرة بالجرأة على تسجيل الأحداث اليومية القومية التي كان يمكن أن تكون خط تطور

وارتفاع بالدراما نفسها موضوعا وشكلا وبالمسرح المصري تقدما وتطوراً . وهو ما يجعلنا نقرر أن الخطوة الوطنية التي خطتها الدراما جاءت بعد طول انتظار، وإثر مراحل كسل وركود في حياة الـدراما والمسرح معا. ولولا فظاعة الأحداث وبشاعتها لكان من الممكن ألا يتغير تاريخ الدراما المصرية في هذه الفترة ، حيث انفلتت المعايير وضاقت الناس بأحوالها، واستطاعت الحركة الوطنية أن تصل الى جسر الجماهير لتعبر عن اختناقها من الاستعمار الذي طال بقاؤه، والذي كان يعكس بطريقة أكيدة على وجه الثقافة المصرية. وكما يذكر شهدي عطية الشافعي في كتابه (تطـور الحـركة الوطنية المصرية)[1] «. . . وكما حطم الاستعمار اقتصاد مصر وحرية مصر وكرامة الحكم فيها، فقد حطم ثقافتها».

طبيعي أن تحطيم الثقافة المصرية كان متمثـلاً في إغـلاق الجرائـد الـوطنية ومصادرة موضوعاتهـا التـي كانـت تكشف أحيانـاً ما كان يستـطيع أن يكتشفـه المسرح . لهذا صودرت جرائد مثل مرآة الشرق ، السفير ، الزمان ، ولم يبق هناك مجال للقراءة الفكرية والوطنية إلا لجرائد وصحف تمجد الاحتلال وبطولاته .

كانت هذه الفترة مرحلة تقدمية إلى حد ما سواء للحركة المسرحية أو للأدب (الدرامي) وسط الظروف الثقافية المضطهدة التي يجابهـا الاحتـلال بضخامتـه وهالته وجنوده ورعايته المتمثلة في حكومات حزبية خائنة وملك ظالم عابث يستند في حكمه على الأجنبي . حتى اتجه بعض كتاب الـدراما إلى البحث والكتابة في المسرحية الوطنية التي تقف وجهاً لوجـه في جرأة وأحيانـاً في اسـتعمال للرمـز في مبالغة ، وأحياناً أخرى في فرض حلول وطنية يتخيلونها مثل رحيل الاستعمار أو الايذان بسقوطه .

وأول هذه البوادر الوطنية تتمثل في درامـا (دنشواي الحمراء) قدمتهـا فرقة المسرح المصري الحديث من تأليف خليل الرحيمي واخـراج زكي طليمات .

(1) شهدي عطية الشافعي ـ تطور الحركة الوطنية المصرية (1822 - 1956 م) مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع 1957 م صفحة 13 .

وصادف تمثيلها عام 1951 م حوادث الفدائيين في معركة قناة السويس . وتبعت هذه المبادرة من الفرقة الحكومية الثانية الشابة دراما (مسمار جحا) لعلي أحمد باكثير . وفي نفس الفترة يكتب أنور فتح الله ومحمود شعبان المسرحية الوطنية الثالثة بعنوان (كفاح الشعب) في أواخر عام 1951 م . لكن حريق القاهرة في 1952 م حال دون متابعة تدريبات المسرحية ، ثم صدرت الأوامر بوقفها والحفاظ على دراما (كفاح الشعب) من أن تخرج إلى الشعب . لكن إصرار الفرقة الشابة دفعها حتى بعد قيام الثورة إلى تقديم المسرحية في بداية الموسم المسرحي 52 / 1953 م ، على مسرح دار (الأوبرا) المصرية .

وفي غمار الموقف الوطني ظهرت بعض المسرحيات القليلة التي تندد بالاستعمار والاحتلال مثل(أبطال المنصورة لابراهيم رمزي، امبراطورية في المزاد لعلي أحمد باكثير) . ويتضح من انتاج هذه الفترة ـ رغم قلته ـ أن تفكير بعض المصريين قد اتجه إلى معالجة القضية الوطنية ، كما نستخلص أن علي أحمد باكثير بانتاجه الوطني المتكرر في هذه الفترة كان يحمل عبئاً كبيراً في سبيل تحديد علامات وخصائص الدرامات الوطنية . كما يظهر أيضاً أن الحركة الوطنية قد ساعدت الكاتب المصري المنفعل بالأحداث على استعمال التاريخ المصري والحركات الوطنية السابقة كالاحتلال الفرنسي بقيادة (نابوليون بونابرت) لمصر ، وكذا الاحتلال الانجليزي كمادة خصبة لهذه الدرامات.

ومعنى ذلك ، أن أدب المسرح كان إرهاصاً وصدىً لهذه التحولات الوطنية التي لم تكن معروفة أو مشهودة من قبل ، لا بالنسبة للممثلين ولا بالنسبة لجمهور المتفرجين . لأن ما قدمه المسرح من هذه الوطنيات الدرامية كان يُعبّر في كثير عن الصراعات الفدائية التي كانت تجري ضد الانجليز في الاسماعيلية والسويس وبور سعيد ، الأمر الذي دعا مجموعة من جنود شرطة البلوكات للدخول مع قوات الاحتلال في معركة مسلحة يومي 17 ، 18 نوفمبر 1951 م ، وكان من نتائجها 65 شهيداً مصرياً .

فإذا ما حاولنا تصنيف موقف المجتمع المصري بعد الحرب العالمية الثانية ، هذه الحرب التي قلبت أوضاع الحياة الاجتماعية في مصر فرفعت من طبقات ذليلة بحكم الاتجار ، وأخفضت من طبقات أخرى بحكم ملاعبات البورصة والنظم المالية الاستعمارية مما جعل القيم الأخلاقية المصرية تهتز وتجنح إلى الاحتيال والنفاق وعدم الاهتمام أو التمسك بالحق أو الواجب. وإذا ما وضعنا أيدينا على حركات التحرر الوطني والتغيير السريع الطارىء في أعقاب الحرب . . هذا التغيير الذي ساد طوائف معينة من شرائح المجتمع ، رأينا حركات الطلبة والعمال في عام 1946 م تحاول التغيير الشامل . كما لم تقف مطالبها الثورية عند التحرير والاستقلال ، وهو ما طالبت به ثورة 1919 م . واستنتجنا أن هذه الانطلاقة قد ارتفعت بالتفكير المصري من الوضع السياسي إلى الوضعين السياسي والاجتماعي معاً . وقد أكد ذلك جموع العمال والطلبة والشباب الذين قاموا بمظاهرات 9 فبراير 1946 م ، ومذبحة كوبري عباس الشهيرة حين احتج طلبة الجامعة والمعاهد العليا على سياسة رئيس الوزراء في ذلك الوقت محمود فهمي النقراشي وخضوعها للاستعمار البريطاني . ثم في مظاهرة 21 فبراير 1946 م حين حرق الطلبة والعمال أربع سيارات بريطانية مصفحة وأسفرت الحادثة عن 23 قتيلاً ، 121 جريحاً . وهو نفس اليوم الذي حدثت فيه ثورة الهند ضد نفس الاستعمار البريطاني في قارة آسيا . ثم مظاهرة 4 مارس 1946 م التي قامت كحداد وطني على شهداء 21 فبراير في الاسكندرية حيث أسفرت عن مزيد من الشهداء يتمثل في 28 شهيداً ، 342 جريحاً . ووسط كل هذه الهبة الوطنية لم يجد اسماعيل صدقي رئيس الوزراء في ليلة 10 يوليو 1946 م إلا أن يعتقل مئات من الصحفيين والكتاب والعمال والمثقفين ، وأن يغلق عدداً من النوادي .

وتظل هذه الحياة القلقة في استمرار حتى 1948 م حين تتسع الدائرة الوطنية ، وتشهد الحياة تنظيماً أوسع بالنسبة لهذه الثورات الطائفية ، ممثلة في طائفة من شباب الجامعات ، وطوائف العمال ، وطوائف الموظفين . وهي ثورات

وانتفاضات اتحدت مطالبها وإن تفاوتت بين بعضها البعض . وامتد الأمر بعد ذلك من العاصمة إلى الريف الذي خرج بطبيعته وعلى سجيته في غير ما تنظيم محكم يشارك في هذه الثورات . وما أثبته توفيق الحيكم حين يقول [1] « وقام نفس الهياج في جميع أرجاء الأقاليم والأرياف . وأن الفلاحين لأشد من أهل المدن في إظهار احتجاجهم وغضبهم . فلقد قطعوا الخطوط الحديدية ليمنعوا وصول القطارات المسلحة وأحرقوا دور الشرطة . إن كل فئة كانت تحسب نفسها البادئة بالقيام » .

في 26 يناير 1952 م يحدث حريق القاهرة الشهير ، وهو اليوم الذي تعهدت فيه الوزارة الوفدية التي كانت قائمة وقتذاك بقطع العلاقات السياسية مع انجلترا ، وعقد معاهدة صداقة مع الاتحاد السوفيتي .

فكيف كان يمكن والحالة هذه إلا أن يعبر المسرح عن نفسه بميلاد الدرامات الوطنية التي تناسب وتوافق الحالة العامة في البلاد ؟ بل إنني أذهب إلى أبعد من ذلك حين أقول إن الأمر ربما كان يسمح بانتاج أكثر غزارة مما قدمه المسرح في ذلك الوقت . لكننا إذا عرفنا أن المسرح الحكومي لم يكن يتمثل إلا في الفرقة القومية المصرية ، وفرقة المسرح الحكومي لم يكن يتمثل إلا في الفرقة القومية المصرية ، وفرقة المسرح المصري الحديث التي لم تُنشأ إلا في أواخر عام 1950 م ، أدركنا سر هذا الحيز المحدود الذي مثلت فيه المسرحيات الوطنية آنذاك .

حقيقة أنه كان هناك (المسرح الشعبي) الذي كان يجوب الريف المصري ، والذي بدأ عام 1947 م بفرقة واحدة زيدت في 3 أغسطس من نفس العام إلى فرقة ثانية ، وفي 15 نوفمبر 1948 م أصبح له ثلاث فرق ، حتى وصلت فرقه إلى أربع فرق في أوائل عام 1950 م . ثم تكونت فرقة خامسة في نهاية نفس العام . فإذا ما عدنا إلى منهج العمل والهدف من انشاء المسرح الشعبي وجدناه ينص على « أن

(1) توفيق الحكيم ـ توفيق الحكيم المفكر ـ دار الكاتب الجديد 1970 م صفحة 117 .

يقوم بنشر الدعوة الاجتماعية والوطنية ومجموعة من الثقافات في إطار مسرحي بسيط » ، استطعنا أن نستخلص أن المسرح الشعبي قد حاد عن رسالته التي أنشيء من أجلها ، والتي تتلخص في تقديم مسرحيات اجتماعية ووطنية في إطار بسيط يصل إلى أذهان الفلاحين في القرى المصرية ، وكانت غالبيتهم لا تعرف القراءة أو الكتابة . فماذا قدم المسرح الشعبي في رسالته ؟

في السنة الأولى لتكوينه قدم مسرحية وطنية واحدة هي (خضرة وبلال) ، وهي تتسم بالرمزية التي لم يفهمها على وجه التأكيد فلاحون لم يتعلموا القراءة أو الكتابة . ثم قدم مسرحية اجتماعية واحدة بعنوان (ملاك الخير) ، وضمن برنامج العرض وخلال فترات الاستراحة بين الفصول استعان المسرح (بالمنولوجست) سيد سليمان ليلقي بعض « مونولوجاته » في النقد الاجتماعي للحياة المصرية .

وفي السنة الثانية وفي الموسم المسرحي 47/ 1948 م قدم المسرح 7 مسرحيات اجتماعية هي (الشرير ، تعدد الزوجات ، القصاص ، الصلح خير ، الفرسان الثلاثة ، الجزار ، طالعه فيها) . وكلها تتصل بقضايا اجتماعية ريفية وتبحث في موضوعات العدل الإلهي ومشكلة تعدد الزوجات التي تؤدي إلى فقر المجتمع والقصاص أو الأخذ بالثأر وهي عادة أهالي الصعيد ، الجزء الجنوبي لمصر ، والصلح خير وهي تجنح إلى التسامح والرضى والتراضي بدلاً من الشجار والشقاق . ولم تظهر مسرحية وطنية واحدة في الوقت الذي كانت مصر تغلي فيه بمشاكل ومظاهرات الطلبة والعمال . ثم استمر المسرح في موسمه 148 1949 م يقدم نفس المسرحيات السابقة إلى جانب أشرطة قصيرة (العرض الأجتماعي) . فقدمت شرائط (زال الشر ، ميت بلبل ، الدنيا لسه بخير) بإخراج كبار مخرجي الخيالة في مصر ضماناً لنجاح التجربة ، ومن إخراج صلاح أبو سيف ، محمد كريم ، وجمال مدكور على التوالي . وكان العرض المسرحي يبدأ بتقديم الشريط ثم مجموعة من الفكاهات (والمنولوجات) ، وأخيراً ينتهي العرض دائماً بالمسرحية .

تابع نفس المسرح عروضه في موسم 49/ 1950 م مقدماً 5 مسرحيات اجتماعية هي (المطرود ، مسعودة ، الأخذ بالثأر ، جريمة أب ، حياة مقامرة) . ويتضح أيضاً من خطوطها الدرامية أنها غرقت في المشاكل الاجتماعي حول عادات القرية ونتائج حياة القمار وغير ذلك من القضايا اليومية التي تتعلق بالمجتمع .

لذلك ، يتضح مما تقدم أن المسرح الشعبي الذي خصصته الدولة لتقديم الأعمال الوطنية والاجتماعية قد أغفل الجانب الوطني في رسالته ، في الوقت الذي كان يجب أن يركز فيه عليها بدلاً من الاسراف في المسرحيات الاجتماعية . لأن ذلك - جعله - إلى جانب انصرافه عن نصف هدفه أو رسالته - ينفصل عن الحركة الدرامية الوطنية في البلاد . وكان باستطاعة المسرح الشعبي أن يعيد تقديم النصوص الوطنية القاهرية . لكن نظام الشريط و (المنولوج) الذي اضطر لوضعه بين فقرات برنامجه قد حال بالتأكيد دون تقديم المسرحيات الوطنية الطويلة التي كانت تعتلي خشبة مسرح العاصمة ، والتي كانت قليلة في ذلك الوقت . ومعنى هذا أن المسرح الشعبي لم يستطع أن يؤدي رسالته في إذكاء الروح الوطنية بين جموع الفلاحين الذين كان يمثل عددهم ثلاثة أرباع تعداد السكان .

يبقى الاشعاع المسرحي الثالث الذي يكمل ثالوث الانتاج المسرحي الذي اتسم بالاستمرارية وعدم التوقف في المرحلة التي نحن بصدد تفسيرها ، وأعني بها مرحلة ما قبل قيام الثورة العربية الأم .

كانت هناك فرقة مسرح الريحاني . وهي فرقة أهلية يرجع تاريخ عملها إلى عام 1914 م في (كاباريه) « الأبي دي روز » حيث قدمت مسرحيات تتخللها تعبيرات وعبارات باللغتين الانجليزية والفرنسية ، حتى استقرت في مسرحها المعروف باسم (تياترو ريتس) الذي تحول إلى مسرح الريحاني بعد وفاة عائله عام 1949 م .

وأهم ما يعنينا في هذا الاشعاع الثالث ، الانتاج المسرحي الخفيف الذي كانت تقدمه الفرقة الأهلية ، والذي كان منفصلاً انفصالاً تاماً عن وقائع الحياة المصرية في ذلك الوقت التاريخي . أو كما يذكر الناقد عبد الفتاح الجمل[1] ، « وكان المسرح التجاري هو السائد ، لم يغير في قليل أو كثير من أسلوبه في تلبية مطالب الجماهير وانتاج الأصناف التي يطلبها السوق » .

لقد ظهر في أعمال فرقة الريحاني اتجاهان رئيسيان . أولهما استمرار الفرقة في تقديم الخط الاجتماعي النقدي الذي كان سائداً في المسرحيات المقتبسة بقلم نجيب الريحاني وبديع خيري ، وهي كلها مسكنات روحية تعتمد في عدم فهم على الآية القرآنية الكريمة « إن بعد العسر يسراً » . وهي إيحاءات للشعب بالصبر . وكأنها والحالة هذه تعمل بطريق غير مباشر على التضاد مع الموقف الوطني الذي كان يتفجر في المسرح الحكومي القريب من دار مسرح الريحاني . وثانيهما أن البعض الآخر من المسرحيات يختتم بالنهاية السعيدة والتفاؤل المصطنع الذي يتعارض في الوقت نفسه مع قضايا الأمة الوطنية . وحتى قضايا النقد للمجتمع البرجوازي والتي كانت الفرقة تمسها في كثير من الحذر ، فإنها كانت تقف عند ابتسامة واعجاب وقهقهات هذه الطبقة البرجوازية التي كانت الأصل في جماهير ورواد هذا المسرح نتيجة ارتفاع أسعار الدخول فيه ، والتي لم يكن يقدر عليها إلا القادرون والاقطاعيون وأصحاب الثراء . وكان الأمر في بدايته ونهايته لا يزيد عن رحلة تنفيس وضحك يسعد فيها الأغنياء ولا يخافون البتة ، أو حتى يفكرون في آثار رحلة الساعات الثلاث وهم يغادرون صالة المقصورات بعد اسدال ستار الختام .

لم تخرج المسرحيات عن هذه الفروع الانتاجية الثلاثة التي ذكرناها . وأسماء مسرحيات الريحاني تدلل على ذلك . ففي موسم 49/ 1950 م قدم المسرح 4 مسرحيات هي (أحب حماتي ، الشايب لما يدلع ، أنت وهو ، احترس

(1) عبد الفتاح الجمل ـ مجلة المسرح العدد 31 يوليو 1966 م صفحة 127 .

من الستات) . وفي موسم 50/ 1951 م ثلاث مسرحيات هي (من أين لك هذا ؟ ، أشوف أمورك أستعجب ، الستات لبعضهم) . ورغم أن المسرحية الأولى في هذا الموسم كانت تحمل اسم قانون أصدرته الحكومة في ذلك الوقت لمحاسبة الأثرياء على أموالهم ومكاسبهم ، إلا أنها ركزت على الإضحاك والفكاهة قبل التركيز على المضمونين السياسي والاجتماعي للقانون أو الحالة الملحة التي صدر فيها . أما قبل عام 1949 م بثلاث سنوات فلم تخرج الفرقة الأهلية عن خطها الذي اختطته لنفسها ، والذي نراه في عناوين بعض مسرحيات تلك الفترة مثل (لو كنت حليوه ، ياما في نفسي ، مين يعاند الست ؟ ، الدنيا لما تضحك ، الدلوعة) .

والآن ، ولم يكن بد من هذا التفصيل ، حتى نقرر فترة من أكثر الفترات التاريخية حساسية للتعرف على موقف المسرح المصري وحالته قبل انبثاق الثورة نستطيع أن نحدد موقف (الدراما) المصرية الآتي :

أولاً : مسرحيات وطنية بقلم الكتاب العرب والمصريين ، جاءت كرد فعل للضغط الاستعماري والتفتح الفكري والذهني ، فترة ارتفاع القضية الوطنية إلى مرحلة الغليان . الأمر الذي جعل الدراما تخرج عن جمودها الذي فرضه عليها الاستعمار البريطاني منذ عام 1882 م . وجعلها تجابه بالكلمة وصوت الممثل من على خشبة المسرح ضغوطاً سياسية ، بما لم يكن له نظير في تاريخ الدراما المصرية .

ثانياً : مسرحيات ضعيفة تبحث في المشاكل الاجتماعية عند المسرح الشعبي ، ما بين تأليف ومقتبس مُقنعّ وغير معروف الأصل أو الهوية ، وهي لم تقدم جديداً عما قدمته المسارح الأهلية التي لم يكن يعنيها إلا الترفيه عن الطبقات البرجوازية والعالية . والإدانة هنا في رأيي تقع على عاتق المثقفين أول ما تقع .

ثالثاً : مسرحيات الهزل الاجتماعي في مسرح نجيب الريحاني . وكانت بمثابة

الخط المضاد لتطور الدراما في الحقبة التاريخية السابقة على قيام الثورة ، على اعتبار أن الفن الذي قدمته هذه المسرحيات لم يكن يتلاءم مع ضرورات ومتطلبات الفترة التاريخية المحددة التي فرضها العصر . يؤيد وجهة نظرنا رأي أرنست فيشر في كتابه (الاشتراكية والفن) حين يقول « إن كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد ومع مطامح هذا الوضع . لكن الفن يمضي إلى أبعد من هذا المدى . فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل »[1] .

فكيف حال المسرح العربي المصري ؟ ما نعرفه أن ارسال البعثات الفنية هو من الأهمية بمكان لبعث الروح في أي مسرح من جديد ، ليس ذلك في بلادنا العربية ، لكنه نفس المشروع في البلاد الأوروبية اليوم . ذلك لأن التجديد في كل يوم يحمل في طياته الجديد والتجريب والأفكار المبدعة . تؤكد هذه النظرة جماعات المخرجين وحتى مهندسي الديكور الذين عادوا إلى تونس (علي بن عياد) ، وإلى ليبيا (محمد العلاقي وطاهر القبائلي) . والمسرح المصري بموقفه من هذه البعثات يرتكز على جهود زكي طليمات وفتوح نشاطي في منتصف الثلاثينات ، حمدي غيث ونبيل الألفي في بداية الخمسينيات ، سعد أردش وكرم مطاوع وأحمد عبد الحليم وغيرهم في بداية الستينات . فإذا انطلقنا إلى الفترة الأخيرة فماذا نجد ؟ مسرحاً تحميه الثورة ويتخذ خط صعود حي على كل المستويات العالمية والمسرحية المحلية والشعبية كما عند شوقي عبد الحكيم . بعدم اهمال لهذه التجربة المصرية الفريدة والمعروفة باسم (المسرح الحر) والتي تكونت في سبتمبر 1952 وبعد الثورة المصرية مباشرة . ظل المسرح المصري في حالته الصاعدة حتى عام 1967 م . ثم توقف كل شيء . ثم سافر الرواد إلى الخارج هجراً . وعلى نتيجة الإحصاء

---

(1) آرنست فيشر - الاشتراكية والفن - ترجمة أسعد حليم . كتاب الهلال - يونيو 1966 م العدد 183 ص . ص . 23, 24 .

المعاصر ، عاد أردش بعد أربع سنوات من الجزائر ، ويدرس في الكويت كل من كرم مطاوع ، كمال يس ، أحمد عبد الحليم ، فاروق الدمرداش . ويعمل مؤلف الكتاب في الجمهورية العربية الليبية وهو من نفس الحقبة التاريخية، ويدرس أحمد ابراهيم وابراهيم عبد الهادي في العراق . ويستعد غيرهم للسفر إلى السودان . ويسجل الناقد كمال ممدوح حمدي في رسالة القاهرة لمجلة الأقلام العراقية بعددها الحادي عشر في أغسطس 1976 م ضياع آخر موسم مسرحي هناك . فإذا افترضنا الكيف في الانتاج المسرحي على اعتبار تواجد المخرجين الدراسين بأوروبا فماذا نجد في الكم ؟ وكيف يمكن أن تأتي النتيجة إذا ما حاولنا تقديم مقارنة بين المسرح العربي المصري والمسرح الأوروبي المعاصر ؟ أو حتى بين المسرح المصري القديم والمعاصر .

حسب إحصاء تاريخي قدمت الفرقة القومية المصرية في الموسم المسرحي 53 / 1954 م سبع مسرحيات مترجمة ، وإحدى عشرة درامة مؤلفة . هي على التوالي (الأشباح لهنريك إبسن ترجمة عبد الحميد سرايا ، زوج كامل لأوسكار وايلد ترجمة حسن وهبي ، المأخوذة . . غير معروفة الأصل ترجمة عزت السيد ابراهيم ، عزيزة هانم . . مجهولة الأصل وترجمة فتوح نشاطي ، الشيخ متلوف عن موليير طرطوف وزجل عثمان جلال ، أصحاب العقول ترجمة يوسف الحطاب ، يا تلحقوني إقتباس فتوح نشاطي . ثم المؤلفات الفاكهة المحرمة لمحمد السوادي ومحمد قراعة ، مسرحيتا سر الحاكم وسر شهر زاد لعلي أحمد باكثير ، 3 مسرحيات بعناوين السر الهائل وبنت الهوى وأيام زمان ليوسف وهبي ، المزيفون لمحمود تيمور ، شارع البلهوان لعبد الحليم مرسي ، نفوسة لأمين يوسف غراب ، إشاعة هانم لمحمد جلال الدين ، قيس ولبنى للشاعر عزيز أباظة) .

وأمام هذا الاحصاء ننظر إلى موسم 75/ 1976 م كفترة عصرية ، وكما تذكر الأقلام « قدم مسرح الدولة بفرقة الأربع (يقصد الناقد الأربعة مسارح الحكومية) من أكتوبر - تشرين الأول حتى مايو - « سبعة عروض فقط » . فإذا ما

عرفنا أن أي مسرح أوروبي يقدم خلال نفس الفترة ما لا يقل عن عشرة عروض جديدة مضمونة النجاح ، أدركنا سر عدم إمكاننا القيام بهذه المقارنة غير المتكافئة بين مسرح هزيل في عدد إنتاجه من المسرحيات ، ناهيك عن المستوى الهابط الذي ذكره الناقد . وهو يذكر عن المسرحية الفرنسية (فيدرا لراسين) والتي عرضها المسرح القومي المصري بباريس في بداية هذا الموسم « ومع أن تقديم الأعمال الكلاسيكية الفرنسية أو الايطالية أو اليونانية من حين لآخر شيء طيب ومطلوب ، إلا أن تقديمها بهدف الفرقعة الإعلامية والمصلحة المتبادلة يعد شيئاً ممجوجاً وغير كريم . وإلا فلماذا هذا المخرج الفرنسي الذي ينتمي إلى الصف الثاني أو الثالث من مخرجي فرنسا ؟ ولماذا مهندس الديكور الفرنسي غير المعروف ؟ لا شك أن أكثر من مخرج مصري درس في فرنسا وأخرج من قبل أعمالاً فرنسية كلاسيكية وحديثة ، قادر على اخراج (فيدرا) بصورة أفضل مما أخرجت بها . وتلك هي القضية » .

وتنعدم العلاقة بين المسرح العربي المعاصر وبين زميله المسرح الأوروبي خلال هذه النقطة . فإذا ما عدنا إلى رأيي الدكتور الألماني (فيرنر كون) وزميله الباحث (هاينس كناب) في تعبير « الفن ملك للشعب » [1] إذ يقولا « وهذا ما يؤدي بدولتنا الاشتراكية إلى توجيه مهمتين. فمن ناحية ينبغي عليها أن تسعى وباستمرار لخلق ظروف ملائمة لظهور أعمال فنية وكتب قيمة . أما من الناحية الاخرى فالموضوع هو إطلاع جماهير الشغيلة على الشيء الجديد هنا » . وهو ما يعني أن الفنان يجب أن يكون من المسهمين الفعليين في تحقيق التحولات الاجتماعية ، للتعرف بامكانية الاستفادة من الفن وطريقة اكتساب هذا الفن طابعه الوطني ، والعلاقة بين الفنان والجمهور .

غير أنني أرجع الخطأ في طريق المسرح المصري المعاصر إلى

(1) ـ د . فيرنر كون ـ الثقافة والفن في المجتمع الاشتراكي ـ جمهورية المانيا الديمقراطية ـ 1975 م صفحة 25

(التكنوقراطية) التي تسوده ، وسوء حظ الوافدين عليه من أصحاب الفرق الأهلية ليديروه بالفكر التجاري ، وهو ما أبعد على سبيل المثال المسرحية الإنجليزية (أنظر إلى الماضي في سخط للكاتب جون أوزبون) زعيم حركة التمرد والسخط والتي انبثقت في إنجلترا عام 1956 م مؤيدة العمل والعامل ضد الطبقة البرجوازية ، ووضع بدلاً منها ـ وبعد إعدادها للنهاية ـ مسرحية هزيلة بعنوان (سكان السطوح) في أواخر عام 1972 م . كما أن التشعب الإداري وسكون الفنان الثائر إلى مكتب وأمانة سر وأقلام وهواتف له أثره ، بدليل سقوط أكثر مسرحيات هذا النوع من المخرجين المديرين . والظاهر أن النية الحسنة قد أخطأت طريقها في الحياة المسرحية المصرية منذ 1967 م . وهو ما يقتضي ثورة ثقافية . . لكن من هو المرتقب لقيادة هذه الثورة ؟ سؤال يجيب عليه الزمن والتاريخ معاً .

ما من شك في أننا نجد بعد ذلك أن المسرح العربي الجزائري هو أفضل الأمثلة على اعتدال التجريب المسرحي أدباً وفناً . كما أنه إلى حد كبير يتمتع بالحرية التي تسمح في ظلها بكثير من الترقية الأدبية والفنية والثقافية . ولقد ترجمت أغلب الأعمال الجزائرية إلى لغات أجنبية ليست بالقليلة ، وهو ما يفتح الطريق أمام هذا المسرح لدخول الساحة العالمية ، كما يتيح لأعماله وأفكاره أن تدخل إلى طريق المعالجة والاخراج والتمثيل بفكر يجب أن نعترف بأنه قد سبق المسرح العربي أيا كان مستواه بمئات السنين .

وكلمة الحرية في المسرح العربي تعاني الكثير والكثير . وهو أمر مرتبط أحياناً بالساسة . لكنها حرية تختلف في ظني عن الحرية الواهية التي نسمع عنها في المسرح المغربي . يتحرك هذا المسرح داخل إطار يتعارض مع أفكار الحرية وفتح الكلمات بأغلى معانيها وبأعلى أصوات كتابها ودراميها . إن الأمر لا يعدو أن يكون خطة تنفيس ، حتى يتم فحص المؤلفين والثائرين . وأكاد أتصور الحقبة التي يعيشها المسرح العربي المغربي الآن كالحقبة التي عاشها المسرح المصري قبل الثورة المصرية ، والتي سبق وتناولناها بالتفصيل . إذ يبدو المركز الثقافي بصفة عامة

والمسرحي بصفة خاصة يعاني فترة غليان يحمل عاتقها - وفي حدود أيديهم المكبلة - كتاب مخلصون وطنيون ، وينتظر كتاب آخرون لا بد أن تجود بهم الارض المغربية .

فإذا كان المسرح هو (حالة اجتماعية) ، مؤسسة فكر تمس بالرغم عنها السياسة والتعليم والتربية والنقد وعلم الاجتماع والسلوك وأفراد المجتمع بمهنهم على تعددها واختلافها ، وأحياناً الدين أيضاً . فكيف يمكن مس أو حتى الاتجاه ولو عن طريق التورية أو الرمز إلى مناقشة أو حتى شبه الاعلان عن القواعد الأجنبية السرية في بلد ما ، أو عن تفضيل النظام الجمهوري على النظام الملكي ، أو تفسير أسباب العلاقات غير الصحية بين طبقة وأخرى ترزح في الفقر والعوز ؟

وتونس في شمال القارة الافريقية ، والكويت في آسيا الصغرى على الرغم من بعد الشقة بينهما فانهما معاً وفي بداية مراحل البناء المسرحي للأساس الجاد في الثقافة المسرحية قد ارتكزا على جهود الفنان زكي طليمات ، الذي توج جهوده العملية في المسرح الثاني وبعد انشاء الفرق المسرحية المختلفة ، بافتتاح معهد علمي للتمثيل على مستوى الدرجة المتوسطة ، حتى طورت الكويت هذا المعهد ونظم الدراسة فيه ، منذ عدة سنوات مضت بانشائها المعهد العالي للفنون المسرحية ليسد حاجة البلاد ، وليغذي في نفس الوقت منطقة الخليج العربي وبلاده بالممثلين والمخرجين ونقاد المسرح والأدب الدرامي . ففيم نجد التشابه بين كل من المسرحين في الكويت وتونس ؟

احتوت البداية على جدِّية علمية ، حتى في نطاق اخراج المسرحيات على المستوى العملي . وهو ما نستخلصه من المسرحيات العالمية والعربية التي قدمها المسرحان ، ومع أن للمسرح التونسي باعاً قبل وجود طليمات فيه منذ عام 1954 م ، إلا أنه من المحقق أن فترة عمله هناك بعد تركه لمصر في تلك الفترة ، كان له أكبر الأثر في إنعاش حركة المسرح التونسي ، التي كانت قد بدأت بشوار

تونسيين من أمثال المرحوم محمد العقربي وغيره من الفنانين المخلصين هناك .
ويساعد حركة المسرح وصول المرحوم علي بن عياد قادماً من القاهرة وفرنسا ، وبحكم الصداقة الطيبة ببينه وبين مسؤولين يحبون قضية المسرح ، استطاع ان يقدم بعض الأعمال اخراجاً ، ويضطلع ببطولتها تمثيلاً في أحيان أخرى . لكن المراقب - ولو في تواضع - لمسيرة مسرح تونس ، يرى أن الأثرة التي حظي بها بن عياد ، قد أعاقت كثيراً من الفنانين التونسيين في حقل المسرح عن الوصول إلى أهدافهم ، أو تحقيق أمانيهم وأحلامهم . ومن سوء حظ تطور المسرح التونسي ، أو سوء حظ المحظوظ فيه ، أن درامات العصر الحديث ارتكزت على التعاون الجماعي لمجموعة من الأدوار ، وتحطمت البطولات القديمة ، وخاصة منذ انفجار ثورة مسرح السخط في انجلترا في عام 1956 م. وهو ما جعل تفسير اختيار الأعمال في المسرح التونسي ينحو إلى الناحية الشخصية البحتة ، ووصل الأمر في المؤسسة الثقافية إلى الانحدار إلى براثن تمجيد الذات أو كما يسميه بعض الأدباء تأليه الشخصية ، وهو أحد مواقف الضعف درامياً ثم فنياً ، بحكم المسرحيات المختارة ، أو بحكم ابراز ممثليها في مقدمة الحديث ، وهو ما وقعت عليه عيناي في المعرض المسرحي الذي أقامه المسرح البلدي التونسي عند زيارته لطرابلس لتقديم بعض العروض المسرحية عام 1975 م وفي مدخل مسرح الكشاف . ولقد قدم نفس المسرح الذي يمثل الصفوة الأولى لمسارح العاصمة مدينة تونس مرة أخرى عام 1976 م بعض مسرحياته ممثلة في قضايا الجنس والخيانات الزوجية وسوء اللبس الذي لا يناسب لا الفترة الزمنية الراهنة ولا حتى تقاليد وعادات وأخلاقيات المجتمع العربي الليبي ، باستثناء مسرحية المهزلة البيضاء . ولا يعني ذلك أن كل انتاج المسرح التونسي الشقيق خال من كل فائدة مرجوة أو منفعة إنسانية تعود على الجماهير العربية أياً كان موقعها الجغرافي بالخير والرضاء . لكنني أعتقد أن قطراً عربياً وضمن إطار التبادل الثقافي ، وعلى مستوى مسرحه الوطني أو القومي الأول الممثل الرفيع لعاصمة البلاد ، لا بد وأن ينتقل إلى شقيقه الوطن العربي الآخر - وخاصة في مجال الفنون المسرحية - بأحسن ما لديه من انتاج رفيع رشيق مفيد .

فماذا وجدنا في مسرحيتي (ضرة أمها ، نحب نعرّس) ؟ في ضرة أمها وجدت التعبير الأوروبي مجسداً سواء في النص المسرحي أوْ الإخراج الفني ، وهو تعبير (ليموناده) ، بمعنى مسرحية ضعيفة بالفيتامين (س) الذي لا يفيد كثيراً لقلته أو ندرته والحاوية لشيء من السكر الذي يعطيه للناس شراباً حلواً بغير فائدة جدية ، إلى جانب الماء الذي لا طعم أو لون أو رائحة له.والمسرحية كما ذكرت آنفاً عقدتها في مواقف تفوح برائحة الخيانة الزوجية لسبب أو غير سبب درامي ، هذا لو أردنا التطرق للتفصيل في النقد الأدبي ، وهو ما نراه غير موضوعنا الآن . والحكاية لا أكثر من نسوة يذهبن إلى بيت جارتهن العروس الجديدة ، لنرى امرأة (فاضلة) تُقبّل العريس الجديد . وكان يمكن أن ترتدي العلاقات بين الشخصيات رداء الأخلاقيات أو الشرف أو حتى الكراهية أو السخط ، وهي عوامل وغرائز طبيعية وإنسانية وموجودة في الإنسان وبواطنه منذ بدء الخليقة ، إذن لقبلنا الأمر طائعين ، بدلاً من علاقة تولد وتنمو أمام أعيننا جهاراً ، وهي علاقة زوج جديد وفي أيامه الأولى بامرأة متزوجة نعرفها ونعرف زوجها كإحدى شخصيات الدراما . وإلى جانب هذه الخطوط نجد علاقة محام براقصة ومحاولة للعريس نفسه لبدء علاقة أخرى مع نفس الراقصة . مجموعة تشابكات لا تؤدي إلا إلى الحكم بانحلال أخلاق هذه الشخصيات ، فنقول ما لنا ولهذا العالم الذي نسيناه منذ الحرب العالمية الثانية في أفلام الشباك الرخيصة في مصر . فإذا ما تمعنت في المسرحية الثانية (نحب نعرّس) ، وهي المنقولة برمتها عن إحدى مسرحيات فرقة الريحاني ولكن بعد تونستها إلى اللهجة التونسية ، وكان هذا الرأي في النقل عن الريحاني نتيجة تحقيق ملزمة أحكامه ، وجدت أن صلب الدراما المصرية المتونسة تتعارض وفي شذوذ مع تقاليد البيت والأسرة والعلاقات الاجتماعية في محيط المجتمع التونسي الصغير ، وأعني به البيت التونسي المعاصر . لكن هل تكفي قهقهات الجماهير في العروض المسرحية ؟ هنا أقف لحظات أمام السؤال الهام . من المسلم به أن جماهيرنا وخاصة العربية ، والتي لم تتعلم من درامات اليونان أو المسرح الكلاسيكي أو التاريخي أو الفرنسي الكلاسيكي الحديث أو المسرح الرومانسي) أو الحديث لظروف خارجة عن

إرادتها وليس لها ذنب فيها . ‌ من المسلم به أن هذه الجماهير تعشق الكوميديا عن التراجيديا ، ولها أن تلهث وتستعذب ويرق قلبها لطرف الكوميديا متعلقة به في توثب مجتهد ، وأن تهمل وتترك طرفي التراجيديا ، وهما طرفا (الدراما) ووجهاها منذ تواجد حالة المسرح ووظيفته . ومن المنطق فهم هذا المزاج العربي القاصر في أحيان كثيرة ، بالرغم من فهمنا لموقف هذه الجماهير التي تستسيغ الكوميديا والهزلية والفارس وغيرها من الأنواع الدرامية الخفيفة التي تترك العقل في راحة وسكون لذيذين. ونحن نرى هذا الموقف من الجماهير، وفي لهجاتها المحلية حق طبيعي لها أن تزاوله وتتلقاه بل وترجوه من وظيفة المسرح ، ولا ترضى حتى عنه بديلاً. ونحن نقيس الزمن والمستقبل، لأنه في حسباننا وفي فترة محدودة مستقبلياً حين تصل جماهيرنا العربية إلى درجة الشبع ، واطراد التعليم ونسبته ، ومحو الأمية ، وميلاد شباب وعلماء الجامعات العربية والأوروبية ، والتساوي في مستويات الذوق والتذوق وهضم علوم الجمال والتربية ، أن تنقرض هذه الخصائص المعاصرة لدى الجماهير، بحكم تغيرها في استقبال الأشياء أو الحكم عليها بالمنطق الدقيق والمقياس الذي لا يخطىء. وهو ما يسمى علمياً بمرحلتي الاستحسان ثم الاستقبال.

والاستحسان هو هذا الاحساس الذي يشعر به الإنسان حينما تظهر حقيقة شيء ما أمام عينيه ، وترتبط بعلاقة تضامنية مع ذاته وشخصيته في موضوع ذهني يرتاح إليه ويستحسنه . والاستحسان كاحساس في حد ذاته لا يتضمن الاجبار على الرأي ، لأنه ينبع حراً ويظل حراً كذلك . وهو من العناصر التي يضعها خالق التكوين الفني نصب عينيه للوصول إلى مشارفها مع المشاهد أو المتفرج . والاستحسان على ذلك يصبح عنصراً يمكن تسخيره في الفنون وانتاجها .

وفي مرحلة الاستقبال ، نجد آثاره في مواجهة كل عمل أدبي أو فني . إذ يتخذ الاستقبال مكانه في نهاية الأعمال الفنية عند اسدال ستار النهاية في المسرح الدرامي أو انتهاء الحفلة الموسيقية أو الباليه أو الأوبرا أو الأوبريت ، أو النتيجة

النهائية التي يمكن أن تذكر في رأي مشاهد أو مقال ناقد أو تعليق صحفي على التكوين الفني ، وأعني به الانتاج في الفنون .

ومن الطبيعي أن خط امتداد العمل الفني تقطعه انطباعات المتلقي للعمل ، يدخل فيها خياله وذكرياته ولحظات من تفكيره . لكن ذلك على أية حال لا يغير من حق المستقبل في أن يقول رأيه في النهاية بالقبول أو بالرفض ، بالاستحسان أو بعدم الاستحسان في المصنف الفني الذي شاهده .

والشخص الذي يستقبل هو المستقبل . وهو أثناء العرض يرتبط ـ مرغماً ـ بحياته اليومية ، ثم يخرج منها ليرتبط بحياة العمل الفني دراميا كان أم موسيقياً ، راقصاً أم غنائياً أم صامتاً . وهو ما يضع السؤال أمام عينيه ولنفسه في صيغة أشبه ما تقول (كم كان العالم الفني إنسانياً ؟) . المستقبل يضع السؤال لنفسه بطريقة غير شعورية . والاستقبال للعمل الفني يتصل بمشاكل نفسية كثيرة تتصل بالدرجة الأولى بشخصية المتقبل ذاتياً .

فماذا بموقفنا مع جماهير الكوميديا ؟ سوف تمتلىء هذه الكوميديات بعناصر درامية عن أهل البلد أو الوطن أو القطر ، وهي عناصر ستتخذ يوماً ما مشاكله وطبيعة مادته الخام إطاراً ولباً حياً لاثارة ضحكات الناس . وما هو صعب بطبيعة الحال ، حين يلجأ الكاتب المحلي الذي يجرب في الكوميديا الاجتماعية أو الكوميديا النقدية أو كوميديا الساتير ويضطر أحياناً إلى أن ينتقد المساوىء أو بعض الطبقات السامية أو الممنوعة عن المسرح والتداول لتمتعها بالحصانة المسرحية . فإذا ما قارنت بين المسرح الأوروبي ، وعند العادي منه أو متوسط الدرجة وبين الإطار الفني لـ (نحب نعرّس) ، تعرفت على انحرافات مماثلة لعناصر الميلودراما ، والمتمثلة ـ كما هو معروف ـ في الإثارة والمفاجأة والدموع

والقتل والدم والنواح والبكاء والصراخ والمبالغة والتشويه والاعوجاج . وأرى ذلك في (التهتهة) ، وضعف الابصار والنظر ، وتلعيب الحاجبين ، والضحكات والحركات الشاذة غير المستقيمة . وكل ما هو من شأنه أن ينحو بالعرض المسرحي إلى مزيد من الرخص والهزل . والنتيجة عدم تطابق ضار مع المجتمع التونسي العاقل أو المجتمع العربي الليبي الذي عرضوا له في طرابلس .

وإذن ما هو مؤشر ذلك على حياة المسرح التونسي الشقيق؟ إنني أعتبره بعض الانحراف في خط السير . أفهم أن تنفتح الدولة هناك على السياحة . . لكن الانفتاح على المسرح لا . ومع ذلك فإنني مشدوه في نفس الوقت ـ وهو تناقض لم أفسر كنهه أو معناه بعد ـ من هذه الرقعة الواسعة والمساحة العريضة للموسم المسرحي التونسي ، في العاصمة والولايات مدناً وقرى ، وهو ما أستطيع أن أطلق عليه حالة (الاستمرارية) ، حتى وإن لم تكن استمرارية يومية تشابه قرناءه من المسارح الأوروبية . وخليق بهذه السياحة في تشجيع الفن المسرحي أن تربي لها في كل عرض مسرحي زيادة في أعداد الجماهير واحصاءاتها . وهي ظاهرة نحترمها ونقدرها للمسرح التونسي ، وإن اعترضنا على خط مسيرته الجديد ومنعطفه .

وحتى لا يصبح تقييمنا للموقف المسرحي في الوطن العربي ، تكرارا غير مجد للقارىء ، فإنني أرى انحرافا مماثلاً في مسيرة المسرح العربي الكويتي ، وإن لم يصل إلى هذا التخلي عن القيم الأخلاقية والإسلامية كما هو الحال عند تونس . وقد يكون ذلك راجعا الى موقع الكويت جغرافيا لتواجد حدود لها مع العربية السعودية وقربها من مناسك الاسلام ، ومن بلد كالسعودية لا أظنه يعرف شيئاً عن أي مسرح معاصر ، حتى المسرح العربي . لكن المحاولات الطيبة التي قدمتها الكويت أخيرا في الحقل المسرحي تحسب لها لا عليها . حقيقة أنها لا تتعادل مع انبثاقة المسرح الكويتي كعملاق ينتقل في فرقه الأربع المسرحية الأولى من فرقة الى فرقة . لكن محاولات ادخال الفنون الموسيقية ومزجها وفي ضلاعة وتضافر مع

الدرامات المسرحية قد رفع من قيمة مسرحهم نتيجة دخوله في مرحلة التجارب الحديثة ، التي نفهم خطتها في انعاش ومحاولة ترقية هذا المسرح العربي . لقد حققت دولة الكويت الترتيب الأول في مهرجان دمشق المسرحي لعام 1975م بمسرحية الفريد فرج (على جناح التبريزي وتابعه قفه) . وهو ما يؤكد وجهة نظرنا ، في الوقت الذي لا يشدني فيه هذا النصر الرائع . لأنه لا يستطيع أن يخفي عن عيني الأهداف السامية والمرتقبة لمسرح عربي كويتي ، له ماضيه العريق المحسوب عليه منذ أول الطريق .

ولا ينكر العالم العربي هذا المد المسرحي الثوري والمجدد في حياة كتاب الدراما من شباب الوطن العربي السوري وأبرزهم سعدالله ونوس . ومن الملاحظ أن الدرامات محاولات جديدة للتعبير بلغة العصر وفي استعمال الشدة للطرق والضرب على كل العقول الجامدة التي تقف حجر عثرة في سبيل انطلاق المسرح العربي بصفة عامة .

ولا شك أن مهرجان دمشق الدولي للفنون المسرحية كان يحاول في كل عام أن ينهض بمشاكل المسرح العربي بتحمس المسؤولين في وزارة الثقافة والوزير الكيالي ، حتى أن أخبار هذا المهرجان كانت تجري على لسان كل مسرحي عربي في بلاده ، وحتى بعد انتهاء أعمال المهرجان ، بما يؤكد قوة صداه في الأجواء الثقافية العربية .

إلا أن كثرة الاجتماعات وعبث المناقشات وعدم الالتزام في تنفيذ القرارات ، واستغلال الوزراء المؤلفين المسرحيين لارسال مسرحياتهم - حتى وإن فشلت على مسارح بلادهم - إلى عروض المؤتمر ، وغير ذلك من الاحتكارات العربية الموروثة وفي ضعف وفي غير ذكاء عن الاحتكارات الأجنبية قد أودى - في رأيي على الأقل - بأساسات وأهداف وأعمال هذا المهرجان السنوي ، وأصبح عديماً في النهاية . لكنه

يسجل بالتأكيد - على الرغم من النتيجة النهائية التي وصل اليها - يسجل حسن النية والمستوى الفكري الكبير في الوطن العربي السوري .

قد تكون هناك بعض الجهود الأخرى في العراق بحركتها الثقافية والمسرحية الشابة التي نلاحظ ازدهارها حاليا ، وجهود أخرى في الأردن والسودان لم يتم لها الاكتمال والتحضير لمستوى عربي مرموق ، وجهود بادئة في اليمنين والامارات العربية المتحدة والسعودية . وهي محاولات تستهدف طريقا للمسرح . . . قد تكون النية صافية ، وقد لا تكون . لكن الزمن وحده هو الكفيل بوضع النقاط على الحروف .

والمسرح في الوطن العربي الليبي ، وبخبرة سنتين متواضعتين ، لا أستطيع أن أحدده تماما . ليس خوفا من قول الرأي ، أو هو تعريج يسمى هروبا عن الحقيقة ، لكنني سأحاول أن استخلص وفي اخلاص ملاحظاتي عليه .

أرى المسرح العربي الليبي يحمل خصائص الثورية كزميله المسرح الجزائري . حقيقة ان هناك فروقا بين التجديد في النصوص الجزائرية وخاصة الجديدة منها وبين عدم ميلاد أمثال هذه الثورات الأدبية في النص الليبي ، فضلاً عن اختلاف في منهج التاريخ بينهما ، حتى وإن كان الاستعمار أحد أسبابه سواء أكان فرنسيا أم ايطاليا أم بريطانيا ، هناك وهنا .

لكن لدينا ثورة ثقافية . طبيعي أنها لم تتضح آثارها بعد ، ان لم تكن قد استكملت مقومات حركتها وعناصرها في أذهان الجماهير العربية على أرض الفاتح العظيم . لكن لدى هذه الثورة المنهج الذي أشار اليه الأخ العقيد قائدها ومفجرها . ولديها المال المخصص للتنفيذ . ومعنى هذا أن الأرض أصبحت الآن ممهدة للشؤون الثقافية الثورية - ومنها المسرح في مقدمة العناصر - أن تنطلق الى الأمام باذن الله وعونه .

وأرى الخطوة الثانية في ايمان الدولة بالمسرح ، وهي قانون انشاء نقابة

الفنانين ، الذي أصدره مؤخرا مجلس قيادة الثورة العربية الليبية . وهي كلها انجازات منهجية للتنظيم ، أو تساعد على الدخول في مرحلة العمل الفعلي .

لكن هناك ملاحظات تتمثل في عدم استمرارية هذا المسرح ، وفقدانه للتخطيط سواء على مستوى المسرح الحكومي أو الفرق الأهلية . والفنُ لا يسير بالتواكلية ، لأن صلبه يحتوي على التنظيم الإجباري لأفعاله وكل حركة صغيرة وهينة فيه .

حقيقة أن الدولة تسعى بكل جهد لارسال مبعوثين ليبيين عرب الى مختلف مسارح العالم المتدينة للتعرف ودراسة الجديد ، وهو الأساس الواقعي الذي ترتكز عليه المسارح الأوروبية وأسباب وصولها الى المستويات التي نعرفها عن كثب عن هذه المسارح . لكن القضية تكمن في بعض من يلتفون حول المسؤولين المسرحيين الأول للاستفادة من المسرح أو من مخصصاته ، حتى ولو لم يكونوا مسرحيين . وعودة البعثات كفيلة بوضع الأمور في نصابها ، أو هي صحوة ضمير تضع الأمور في نصابها مرة أخرى . دعوني أصبح أكثر صراحة لشقيقة بلادي ليبيا ، وأكثر التزاما بالعلم والمنطق . نحن لا نستعمل كلمة الرقيب في المسرح ، فالحرية على أرض الفاتح قد ألغت الرقيب المسرحي ، معتمدة على نقاء الضمير العربي وصدق النية الخالصة .

إن شعار الثورة العربية الليبية الحرية ، كأحد النبضات الانسانية الثلاث ، والنقد البناء الذي يزعق بالحقيقة والحق مطلوب ومطالب به من القادة ، طالما هو بعيد عن الانحراف والهوية السيئة .

التخطيط الحديث

بعد أن أوضحنا أكثر من علاقة بين المسرح العربي المعاصر والمسارح الأوروبية في أخذ العربي عن الأوروبي في الاقتباس والاعداد والنقل . وبُعد

العربي في أغلب الأقطار عن مضامين وواقع بلاده وأرضه وناسه ، وهو ما لا نجد له شبيهاً في مسارح أوروبا ، إلا في بعض مسارح الدول الغربية والخاصة فيها ، وبمعنى آخر هذه الفُرق الأهلية التي تسعى إلى ابتزاز الأموال من جيوب طبقات الأثرياء للضحك عليها بالترفيه ، دون الالتزام بأية قيم أخرى . وهي على كل ـ خاصة في المسرح الدرامي ـ مسارح قليلة لا يعتد بها أو يقام ميزان لنشاطها .

كما أن نظام قاعات التسجيل في المسرح العربي يكاد يكون مفتقداً . وليس حضور مخرج عربي دارس ليحضر تدريبات زميل آخر له أكثر دراية ووزنا وفناً هو نظام قاعات التسجيل ، وإن أخذ نفس طابعه ، أو تحصل المخرج الدارس على بعض من النتائج التي يعطيها نظام قاعات التسجيل . ومعنى ذلك أننا نأخذ القشور ، وهي لا تنفع أبدا . واغفال هذا الجانب في الحياة المسرحية العربية اغفال للواقع العلمي وقوة المنهجية في العلم والفن على السواء . هناك مسارح عربية تعمل منذ أكثر من مائة عام . . فهل سمعنا عن قاعة تسجيل مسرحي تسجل عبقرية تعليم الفن المسرحي وتضحية الفداء المسرحي كما هو عند الفرنسي (جان فيلار) بقاعة تسجيل الفرقة المسرحية المتجولة (La Roulotte) التي ألفها بعد الحرب العالمية الثانية بعد تسريحه من الجيش الفرنسي ؟ أو عند السوفييتي (فاختنجوف) في قاعة التسجيل التي تحمل اسمه والتي تفرعت الى قاعات تسجيل للمسرح تحمل أسماء (جونست ، الأرمن ، هابيا ، شاليابين) ؟

فماذا عن نظام قاعات التسجيل المسرحية ، والتي تمثل أحد كبار الفروقات بين مسارح عربية تأخذ بالقشور إذا ما رفضت التعمق لجذور الجذور ، وبلا دراسة منهجية أو نظرة علمية قديمة كانت أم حديثة ، وبين مسارح أوروبية تخصص الوقت والجهد البشري المميت ، لاقتناعها برسالة المسرح في تعليم وتطوير الشعوب ؟

عند الفرنسي (جان فيلار) ، وفي زيارة له لبلدة (أڤينو) وعبر محاضرة

حامية الوطيس كانت دعوة الى المسرح الشعبي . وبعد موافقة المسؤولين وموافقة البابا الديني في (أڤينو) تتحقق فكرة المسرح المذكور مرة أخرى . ذلك أن المسرح الشعبي القومي عمل منذ عام 1920 م بباريس العاصمة الفرنسية ضمن خطة تعرض الكلاسيكيات في المسرح بأسعار شعبية للشعب بغية استقطاب أكبر عدد من العمال والهيئات ذات الدخول المحدودة . لكن الهدف لم يحقق مساره على يد (فيرمين جيمييه) المدير الفني المسؤول نظراً لتحكم الأحوال الرأسمالية وقتذاك . وقد حُل المسرح عام 1935 م نتيجة عدم تحقيقه لأهدافه . لكن فرقته ظلت تقدم في مناسبات بين الحين والحين بعض العروض التي لم تكن تفصح أو تحمل التعاليم التي كان المسرح قد أنشىء من أجلها ثم توقف . وهكذا ظل الحال حتى عين (چان ڤيلار) مديرا للمسرح في عام 1951 م . لكن محاولات ڤيلار تبدأ قبل ذلك بقليل . فمنذ سبتمبر 1947 يقدم ضمن مهرجان عالمي للمسرح ، وفي البلدة الصغيرة برنامجاً درامياً قوامه الروائع المسرحية (السيد لبيير كورني ، ريتشارد الثاني ، وهنري الرابع لشيكسبير) . ويتكرر المهرجان بتجربة قاعة التسجيل أربع سنوات الواحدة تلو الأخرى ، حتى ضايق مسارح العاصمة بباريس التي كانت متخمة وقتها بأعمال البولفار الرخيصة المستوى . وبدأ تنفيذ فكرة قاعة التسجيل في (سورسن Surescns) ثم في (سليشي Clichy) ثم في (جينفلير Gennevilliers) بفكرة (نهاية الأسبوع) . تتلخص الفكرة في أسعار مسرح زهيدة جداً وفي متناول الشعب ، وفي عطلة نهاية الأسبوع السبت والأحد يحدث برنامج قاعة التسجيل كالآتي : (وصول للمسرح في البلدة ـ حجرة للواحد في أحد الفنادق ـ اطعام مشترك على نغمات الموسيقى ـ بعد ظهر السبت عرض خفيف أو شريط أو سهرة مع فنان مثل (مارسيل مارسو أو شيفالييه أو مونتان) . مساء السبت عرض مسرحي لمسرحية ريتشارد الثاني ـ نوم ـ صباح الأحد حفلة موسيقية (كونشرت) أو ندوة مسرحية ـ بعد الظهر عرض مسرحي لموليير يضحك فيه الشعبيون والعمال بملء أفواههم ـ مساء حفلة راقصة ختاما لنهاية الأسبوع ـ العودة) .

على هذا التصور الفريد والجريء مما حققت الفكرة (للاستوديو) هدفها منذ تجربة الأسبوع الأول، الذي حضره 1400 عامل باريسي وطالب ، لا يفرقون في ثقافتهم بين لفظ المسرح والشاكوش .

ثم انتقل فيلار الى تجربة أخرى ، تعرف بتجربة (المسرح المبكر) في مسارح باريس . ونبعت التجربة من ادراكه صعوبة نهوض العامل لمصنعه مبكراً إذا ما قضى ليلته السابقة في مسارح فرنسا وباريس ، والتي كانت لا تبدأ عروضها عادة قبل التاسعة مساء وأحيانا قبل العاشرة (كل مسرح بحسب ما يرى ويقرر) .
وقرر التجربة في المسرح المبكر على النظام التالي : (6,45 مساء افتتاح أبواب مسرحه بعزف موسيقي - اعداد بوفيه للمأكولات والمشروبات بأسعار التكاليف الفعلية - صالة مدخل المسرح تمتلىء بأرفف للكتب الفنية والتشكيلية والموسيقية - كُتيّب المسرحية مدعم بالفكر الفني وتحليل للمسرحية وقائمة بأسماء الممثلين والرسوم التوضيحية لعصر المسرحية وفقرات من آراء النقد - أتوبيسات خاصة تأتي بالمتفرجين من الأحياء البعيدة والميادين الى مكان المسرح وتنقلهم في العودة بعد التمثيل لنفس الاحياء - أسعار المسرح لا تتجاوز 5 / 1 أو 6 / 1 أسعار المسارح المجاورة - برنامج العرض المسرحي والدراسة بالمجان للجمهور - مكان ايداع المعاطف والعصى والشنط بالمجان أيضا - منع رسمي جاد للبقشيش (المسارح الأخرى كان البقشيش فيها يكاد يكون اجباريا) - الساعة 8,15 مساء تماما يبدأ العرض المسرحي - تليفزيون (اذاعة مرئية) داخلية ببهو المسرح الداخلي تنقل للجمهور المتأخر عن مواعيد الدخول المحددة الفصل الأول ، حتى لا يدخل الصالة أثناء التمثيل ، ويجري الارسال الداخلي لهذه الاذاعة المرئية تماما مع بداية العرض المسرحي الحي) .

وتحددت نتائج التجربة في تخلص المسرح الفرنسي من بصمات المسرح الايطالي . فظهر مسرحا بلا ستار ، وبلا أنوار حافة ، الاضاءة من الصالة أمام أعين الجماهير مباشرة ، مهمات ديكور بسيطة للغاية دون تفصيلات ، استناداً

لما كان يردده ڤيلار دائما بعبارته الشهيرة « الممثلون بفنهم يحملـون الـديكور خلف ظهورهم » ، المزج بين الأسلوب الواقعي الانساني والتحريف الـدقيق في الأسلوب، الأداء المثقل المكثف الناعم في نفس الوقـت، ثقافـة الحركة المتغيرة ، ترقية الأدوار الصغيرة والقصيرة ، والأهم من ذلك كله 30 عضوا فقط من بينهم (جيرار فيليب) أحد نجوم الخيالة الفرنسية والعالمية .

لقد عمـل هذا (الاستـوديو) داخـل التجربـة على ترقية المستـوى الفنـي للممثلين والممثلات فيه عبر الأداء التمثيلي الجيد . ولم يكن بد من التجريب في مختلف العالميات ومن مختلف العصور . فمدت سياسة المسرح يدها الى التـراث الدرامي عند شكسبير ريتشارد الثاني ، ومـوليير دون جوان وبيير كورنـي سنا ، وأندريه جيد أوديبوس . وخرج أبطال من المسرح أثـروا الحياة المسرحية مثل الفكاهيين (دانييل سورانو وجورج ويلسون ، وجان ڤيلار) نفسه . ومن صف الممثـلات برزت (مـاريا كازاريس ، مونيكا شوميت ، كريستـين مينازولي) . لكن ما هو السر وراء هذا الظهور لتجربة نشأت بالجدد والذين في أول الطريق الفني ؟ لم يكن مسرح ڤيلار يعمل بطريقة النجوم التـي سادت اليوم جميع المسارح العربية الهابطة ، حيث يشترط الممثلون اليوم في الساحة العربية أو في أغلبهـا أن يطلّعـوا على اعلانـات الدعـاية ، حتـى قبـل العمـل أو توقيع عقودهم . فالدعاية هي أول الطريق الفني لديهم . ولا عجب بعد ذلك إذا تحول المسرح الى تشكيل تجاري يساوي بضاعة البيض والخضر والفاكهة ، حيث تدخل المضاربـات والمساومـات . . ويا للأسف الشـديد . إن أبطـال مسرح ڤيلار كانت توضع أسماؤهم بنظام الحـروف الأبجدية . ويعزى الى هذه التجربة الفرنسية القديرة نظام قاعدة كتابة أسماء المشتركين في المسرحية حسب التـرتيب الأبجـدي للاسم ، على خلاف ما يسود اليوم، وهو ما تتعارض فيه كل مسارح أوروبا مع مسارح العالم العربي.

لا أريد التغلغل في تفاصيل التجربة حيث أصل الى النتيجة ، وهي التـي

جعلت هذا المسرح منازعـا لمسرح (الـكوميدي فرانسيز) العتيق . وانتقـل هذا (الاستوديو) ليصعد على خشبات مسارح الولايات المتحدة الأمـريكية والاتحـاد السوفيتي وأمريكا اللاتينية وأوروبا الغربية . وتذكر احصائية رسـمية ان جمهـور المسرح ما بـين عامـي 1951 ، 1956 م على مدى خمس سنـوات قد بلـغ 2,161,148 مليون متفرج قدم فيهـا 1451 عرضـاً لعـدد 22 مسرحية ما بـين عـروض في قـصر (Chaillot) والخـارج . وهـو المسـرح الـذي كان يتقـاضى من إعانة الحكومة الفرنسية 4% فقط من مخصصاتها، بما يضع أمام الشباب المسرحي الحر في كل مكان وعلى المساحة العربية قرينة لحجة اخلاص وقوة ذاتية ، في عدم الاعتماد على التشـجيع الحكومي في حالة عدم توفره أو تأخره في بعض الأحيان .

وبنظرة أخيرة على التجربة الڤيلارية منذ بداية الطـريق في الـريف الى العاصمة باريس ، ثم العودة الى الأصل في الريف مرة أخـرى حتـى الـزيارات المسرحية العالمية نستخلص (الفكرة الشعبية) التي سيطرت على التـوجيه الفنـي لتجربة (الاستوديو) ، وهو توجيه لا ينضب معينه لأنه يستمد دائما معينه وعصبه من قوة امداد الشعب والجماهير . ويؤكد كل هذا عبارة جان ڤيلار نفسـه في نهاية ختام كتابه (المخرج والعمل الدرامي) التي تقول « إن الواجب علينا هو اقامة مجتمع جديد ، وبعد ذلك يمكن لنا أن نقيم مسرحا جديدا أيضا » . والعبارة يمكن أن تكون مدخلاً لمناهج المسارح في العالم عربية كانت أم غربية .

لكن ما هو الحال في التجربة السوفيتية ؟ إن (الاستوديو) فيها يخـرج من أغزر النماذج الشعبية . المسرح في عُرف (فاختنجوف) ليس هو اليافطة المضيئـة على باب مبنى واسع عريض يحوي داخله مئات أو آلاف الكراسي والمقصورات ، بقدر ما هو تحقيق لجماعة متجانسة تعمل معا في خدمة الشعـب . . تعبـر برأس واحدة وفكر واحد ، ومقدمة خدماتها على شيء يسمى خشبة المسرح .

ومع صعود نجم (فاختنجوف) في أعظم المسارح ، إلا أن الاستوديو الخاص به والذي يحمل اسمه في شارع مانسوروف كان يحظى بأعظم اهتمامات الفنان الناسك.

فماذا كان نظام التضحية فيه ؟ وكيف ؟ لم يكن الاستوديو يعمل بنظام الريبرتوار المسرحي الذي نعرفه اليوم ، كان يقدم أعماله بين الحين والحين ، أو في المناسبات أو لعدة ليال متعاقبة . بمعنى أنه لم يكن مكاناً له صفة الاستمرار . لكن ذلك كان لدوافع وأسباب أخرى . فالعمل يقوم على أكتاف الهواة من المسرحيين . حتى أنه كان يختار أحياناً بعض المشاهد الهامة من المسرحيات الجيدة ليتدرب عليها هواته طلبته . فقدم (ليلة تشيكوفية) ، وعدة مشاهد من درامات معجزة القديس أنطون ، الكترا ، الغراب للغراب ، الحفلة . وساعده في التطور بهذه التجربة الأستاذان (زافارسكي ، كوتلوبوي) .

وأهم ما يعنينا في نظام تجربة الاستوديو المميزات الآتية : اختفاء البوهيمية من أرجاء العمل الفني ، الدقة الشديدة القاسية في نظام العمل ، درجة التعامل والسلوك العالي بين أعضاء الاستوديو ، تطوير محاولات العالمين (قسطنطين استانسلافسكي ونميروفيتش دانتشنكو) بالتركيز على التربية المسرحية ، والبحث عن قواعد المهنة المسرحية التي غالبا ما تضيع بين جنبات العمل فتؤثر عليه في كثير ، فرض العقوبات التأديبية لتعليم هواة المسرح - وفي رقة حازمة - ، عدم الوقوع فيما كان يعاني منه الممثلون المحترفون على خشبات المسارح الكبيرة والصغيرة. وحينما بدأ فاختنجوف مرة فصلا لتعليم الاخراج المسرحي داخل الاستوديو ، قال لتلاميذه في صراحة «لو وجدتم أنني أطالبكم بالكثير، عودوا الى بيوتكم ، لأنه لا بد أن تعتزوا بقوتكم ، فكروا في شخصياتكم ، في أوقات فراغكم ، وبعد ذلك عودوا . فإذا ما أراد أحد منكم بعد

ذلك أن يقيد اسمه في فصل الاخراج ، فليكتبه بيده » . إن كلمات استاذ تشير إلى أن مهنة كالاخراج - أو كما يسمونها مهنة البحث عن المتاعب - تعتمد بعد الدراسة على الشخصية التي ترغب في امتهان هذه المهنة الصعبة حقا . وعلى الشخصية أن تبني الثقة في نفسها ، وتبثها في نفوس الآخرين ، ثم تراقب بعد ذلك - وعلى الدوام - هذا البناء الذي يعتبر الأساس في مهنة الاخراج المسرحي . والتواضع العلمي من صفات المخرج الجيد ، لكن هذا التواضع لم يكن يعني ضعفاً في شخصيته أو تهاوناً في مهنته أو سلوكه .

و الاستوديو لا يعترف داخل منهجه بالعبقرية المطلقة ، ولا يعتقد في أن كل مخرج يجب أن يكون عبقريا ، لأن التكوين العلمي والفني والتدريبي هو الذي يصنع المخرج الجيد الناجح ، وليست الطبيعة بميلاداتها . وهو ينتقد الطريقة التقليدية التي يسر ويوشوش فيها المخرجون بملاحظاتهم في آذان صغار الممثلين أو كبارهم في المسارح العامة وفي صوت منخفض . ويرى ضرورة أن يمر المخرج قبل بدئه أية تدريبات اخراجية بمرحلة التمثيل للنص . بمعنى أن يمثل النص وحده ، طبعا لا يقرأ بصوت عال ، وإنما يمثله في شعوره وأحاسيسه وخياله وتصوره . حيث يتحسس التونات والصمتات والايقاعات والتغيرات والتطورات وقرب عظمة النهايات . . . في حس دقيق مرهف غاية في الابداع .

ويتلخص نظام الاستوديو الى جانب ما تقدم في النقاط التالية :

1 - استجلاء حقيقة الدراما و العصر، والتهام ما كتب عنهما ، وجمع المعلومات الاجتماعية والسياسية و السسيولوجية .

2 - يقدم الطلبة لأستاذهم أسبوعيا كشفا بقراءاتهم الأدبية والتاريخية والفنية وزيارات معارض الفنون الجميلة والتطبيقية والتشكيلية ، وكذا معلوماتهم عن المسرحيات المشاهدة في نفس الأسبوع . ثم ملاحظاتهم ، ونقدهم لها .

3 ـ الاستماع الموسيقي . . . مرة في الأسبوع على الأقل . وفي انتظام دائم كالصلاة الأسبوعية سواء بسواء . ويجري السماع في قاعات للموسيقى أو بحضور الحفلات الموسيقية (الكونشرت) أو بحضور (الأوبرا) . ومن لم يضح بثلاث ساعات أسبوعيا للاستماع الموسيقي ، فلن يكون مخرجا حساسا ناجحا .

والأمر هنا يتعلق بصقل الاحساس لدى الفنان المخرج وتربية حاسته السمعية والتعبيرية أيضا . إضافة إلى الاحساس بالايقاعات المختلفة ، وعلى حد تعبير فاختنجوف نفسه « يجب ان تلتهموا الموسيقى كما تستنشقون الهواء وتتناولون الدواء أثناء مرضكم » .

4 ـ الحب . . والحب . . والحب المتناهي للمسرح . كل يحب تخصصه داخل المسرح . . فالمسرح بالنسبة للممثل هو فتحة خشبة المسرح التي يطل منها على جمهور قاعة المتفجرين . والحب بالنسبة للمخرج المسرحي هو الخشبة التي يجري عليها العمل الدرامي وأماكن المناظر والغبار الذي قد يتراكم على الأزياء المسرحية وآلة شريط الموسيقى التي تسجل العمل الموسيقي المشارك بجهده . فإذا لم يعرف المخرج كل هذه الأماكن ولا يحبها ، ولا يحترم المشاهد الذي يقبع في مكانه بالقاعة ينتظر كل شيء من هذه الأماكن في صورة العرض المسرحي .

5 ـ نظافة خشبة المسرح . . وهو حب مشوب بفكرة الاحترام ، والذي تصل درجته لأن يطلب فاختنجوف من تلاميذه كنسها ثلاث مرات يوميا . . . في الصباح ، وبعد انتهاء الدراسة عليها أو جلسة التدريب ، وقبل بداية العرض المسرحي إن وجد .

وهكذا نجد أن استوديو فاختنجوف قد تميز بجرأة شديدة كانت غريبة حتى على معاصريه وواقعهم ، الأمر الذي حير كثيرا منهم في تحليله والحكم عليه .

ونحن نقدم نموذجين من هذه الاستوديوهات لا نبغي أكثر من حكم ساسة المسرح العربي ، إذا ما فتشوا حقيقة ، بينهم وبين أنفسهم عن واقع هذه التجارب ، وواقع التدريبات الفنية التي تجري على خشبات مسارحهم . سواء كان في مواعيد انتظام الممثلين داخل تدريبات العمل المسرحي ، أو مشابهة في المناقشات التي تطرأ - ولا بد أن تطرأ - أثناء انصهار وتكوين العمل الفني ، أو حتى في النتيجة التي تنتهي بها حفلات تقديم المسرحية .

وأرى الأمر يكاد يشبه الصوفية في نظام (الاستوديو) ، تقابله حرية في المسرح العام - وخاصة المسرح العربي - . تواضع يقابله عظمة وعبقرية لا مكان لها في الفنون أو المسرحيات العظيمة باعتبار فن المسرح فنا جماعيا يلغي الأثرة ويؤثر بمجموعات ممثليه وتأثير مجموعة الفنون المشتركة المعاونة . حزم وحرص على وقت هو المال أو قيمة الذهب ، يقابله تهاون وابطاء . مسؤولية محددة تدفع اضطرارا بالسير الى الأمام نتيجة ارتباط بمسرحيات لا بد وأن تخرج الى الناس وإلى خطة العمل بالمسرح ، يقابلها تخل عن المسؤولية حتى ولو أغلق المسرح أبوابه طوال العام ، أو قدم مسرحية أو مسرحيتين ، فالفرق غير هام . . فلا حساب للزمن .

ويدخل ضمن التخطيط الحديث قوانين المسارح التي تعمل بها كل مسارح العالم عبر مناهج أشبه بالعقد الفني ، يوضح لكل فنان ما له وما عليه . . ما له من حقوق وما عليه من واجبات . فمن لجنة فنية قوامها المسرحيون تشترك في تخطيط كل كبيرة وصغيرة ، ولجنة المخرجين التي تشترك معا وفي غير أنانية أو أثرة أو تعال على بعضها البعض ، لترفع من قيمة كل عرض مسرحي يقدمه المسرح قبل الظهور أمام الجماهير المسرحية . وفيها وداخل اطار عملها يتلقى المخرج ملاحظات زملائه وبصدر رحب ، طابعها المستوى العلمي والرقي الفني ، نتيجة طبيعية لتقارب الثقافات بين المخرجين .

ويهيىء التخطيط السنوي ، جدولاً سنوياً ومنذ بداية الموسم المسرحي ،

يجمع ويحدد لكل ممثل أدواره وأعماله الفنية طوال العام الواحد ، كما يعطيه حرية الحركة وفي صراحة للقيام بأدوار أخرى في مجالات إعلامية أو ثقافية أخرى ، بشرط واحد ، هو أن يكون لفن المسرح المقام الأول في استغلال طاقة الفنان ، وتأتي بقية الأعمال بعد ذلك في الدرجة الثانية . وهل هناك أعظم من الدور المسرحي ؟

ثم ان هذا التعاقد ـ وحماية لنفسيات الفنانين من التخريب ـ يعود الى قاعدة مالية ترتبط بتاريخ التخرج أو مدى تقدير الخبرة ، الأمر الذي لا يسمح بظهور خلل في أي من المسارح . كما تمنع هذه القواعد خطف الممثلين من المسارح وبعضها البعض .

لكن ما هو موقف التنفيذ الفني للعروض المسرحية ؟ في الوقت الذي تبدأ فيه جلسات التدريب داخل المسارح الأوروبية على مسرحية من المسرحيات ، تبدأ معها كل القوى الفنية والتقنية في التحرك . فعامل الاضاءة يزاول عمله ، ومصمم الملابس يتخذ مكانه جانب المخرج والممثل في جلسة التدريب ، وعامل المهمات يحضر كل ما تتطلبه الدراما على طول الطريق . وليس هناك نظام احضار كل هذه الفروع قبل العرض بيومين لتحضير مفاجىء عاجل قدر ما تسمح الأمور أو يسمح الزمن . فاذا ما تحدثتُ عن المكتبات الفنية وقوانين رجال المطافىء واحترام عدم اشعال اللفائف ـ وهو الأمر الذي أحرق مسرح (بربلج) في أول حياة المسرح منذ مئات السنين ـ أو عن الطبيب الذي يتخذ مكانه كل ليلة بالمسرح ليكون في خدمة الأغراض الطبية الطارئة ، أو ضمانات حالات المرض الطارئة للممثلين ونظمها ، أدركت أن المسارح العربية يجب أن تسير طريقا طويلاً ، وجادا في الوقت نفسه حتى تصبح أحد المظاهر الجادة في حياة شعوبها ومجتمعاتها .

الأبنية والتقنية

المسارح العربية تتخذ طريقا بطيئا في انتشار وتعدد مبانيها . ولا أستطيع أن أقدم للقارىء حقيقة نسبة المسارح التي قامت في الخمسين سنة الأخيرة حسب =

مواصفات البناء الحديثة ، والتي نشهدها في العالم الأوروبي . ليس معنى هذا تأخر فن المعمار في بلادنا العربية ، لكننا نجد هذا التقدم في فنـادق هـيلتـون وشـيراتـون الأجنبية الصنع والمادة ، ولا نجد مسرحـا جديدا أو بنـاء عظيما له يناسب عظمة الفكر الذي يلقى من على خشبته المسكينة . . والعظيمة أيضا .

وبوصفـي مطلعـا على حركة الأبنية المصرية ، أجـد مسرح سيد درويش بالاسكندرية (محمد علي سابقا) يعود تاريخ انشائه الى عام 1910 م ، وهو من أقدم المسارح في جمهورية مصر العربية ، بالاضافة الى مسرح حديقة الأزبكية الذي أنشيء في العاصمة القاهرة عام 1922 م . باستثناء دار الأوبرا التي حرقت مؤخرا والتي عرضت عليها أوبرا ڤردي (عايدة) في 24 ديسمبر 1871 م ، أي بعد سنتين من افتتاح قناة السويس في عام 1869 م خلال فترة حكم الخديوي اسماعيل والتي كانت ما بين عامي 1863 ، 1879 م . كما كان بمدينـة الاسكنـدرية مسرحـان صغيران باسم مسرح (زيزينيا) ومسرح (ألفييري) . حيث مثلت مسرحيات أبو نضارة في ذلك الوقت من القرن التاسع عشر . بالاضافـة الى مسرح مدرسي قدمت عليه مسرحية باسم (الوطـن) ، وأخـرى بعنـوان (العـرب) من تأليف المجاهد عبـد الله النـديم . ومسرح معهـد الموسيقـى العـربية الـذي قام في عام 1914 م .

وفي الجزائر نجد أول مسرح يقام على يد القائد الفرنسي (برتراند كلوزيل) (Bertrand Clausel) للفرق الفرنسية الزائرة للجزائر . وتبدأ سلطات الاحتلال عام 1850 م في بناء دار للاوبـرا مـن تصميـم المعماري الفرنسي (تشاسـيريو) (Chasseriau) مكان أحـد قصـور حاكم تركي . وفي عام 1853 م بنـى مسرح (Théâtre de L'Impératrice) على الطراز المعماري الايطالي في عصر النهضة ، وسرعان ما احترق في عام 1882 م .

وفي بغداد عاصمة العراق قل أن نجد تاريخا للمعمار المسرحي ، أو للأبنية

التي يجري داخلها التمثيل . والباحث في تاريخ العراق بعد الحرب العالمية الأولى منذ انفصالها عن الحكم التركي ، مارا بفترة انتقالها الى اليد البريطانية ، حتى منحها الاستقلال عام 1930 م . . . حيث كان استقلالا على الورق . وحتى سقوط الملكية فيها عام 1958 م لا يجد كثيراً . صحيح أن هناك بعض المسارح الصغيرة داخل الأبنية المدرسية ، لكنها لا تدخل بالتأكيد تحت ميزان الأبنية المسرحية . بخلاف قاعة قصر الملك السابق فيصل التي كانت تضم في كل عام عرضا أو عرضين لفرقة أوبرا أجنبية . وقد تكون قد قامت اليوم بعض الأبنية المسرحية ، لكنها نادرة على وجه التأكيد ، ولا تغطي احتياجات أو ثقافة سبعة ملايين على وجه التقريب .

وفي لبنان ـ رغم البداية القديمة تاريخيا ـ فإن الحالة المسرحية قد أخذت مجراها منذ عام 1955 م عندما نظم لبنان لأول مرة مهرجان بعلبك .

وفي ليبيا ، بنيت بعض المسارح الصغيرة أيام الاحتلال الايطالي ، لكنها تحولت بعد ذلك الى دور للخيالة . ثم بني مسرح الكشاف .

وفي المغرب . . يستعمرها الفرنسي عام 1912 م وتحصل على استقلالها عام 1956 م ، ويرحل المستعمر تاركا بصمات ثقافته هناك . بدأت مرحلة الاهتمام بالفن المسرحي في ثلاثينات هذا القرن في ارتكاز على الثقافة المسرحية الفرنسية والمصرية . حيث قدمت بعض فرق الهواة المغربية من الآداب العالمية مسرحيات (كورني وموليير وبومارشيه) . هذه الفرق التي وصلت في عددها عام 1956 م بعد استقلال البلاد الى 130 فرقة مسرحية للهواة ، تنتقل من بلدة الى أخرى لتقديم عروضها في المدارس وداخل دور الخيالة وأحيانا كثيرة في شوارع المدن وميادينها . ومنذ عام 1957 م تبدأ المغرب في المهرجانات المسرحية ، وفي عام 1959 م تفتح بالرباط مدرسة لتعليم التمثيل . لكن الرقيب الصارم أعاق كثيراً من تطور المسرح ، وبالتالي تطور بناء أبنية للدور المسرحية . بالاضافة الى قراره عام

1959 م في الدار البيضاء بمنع صعود المرأة المسلمة مغنية أو راقصة أو ممثلة على خشبة المسرح أو داخل العرض المسرحي .

ومنذ عام 1960 م تقيم المغرب مهرجانا سنويا للفنون الشعبية في مسرح قصر الملك محمد الخامس الذي يتسع لعدد 2600 مشاهد .

وفي سوريا تنبثق جهود أحمد أبو خليل القباني قارض الشعر والموسيقى في العاصمة نحو بناء دور مسرحية . والمعروف منها مسرحه الذي يحمل اسمه ، حتى مُنع من مزاولة المهنة فيه ، فرحل على أثرها إلى القاهرة ليجرب في مكان آخر . ويعود تاريخ انشاء أول فرقة أهلية بالوطن العربي السوري الى عام 1884 م بقيادة اسكندر فرح ، هذه الفرقة التي جربت حظها في الآداب الدرامية العالمية فقدمت مسرحيات لراسين وموّسيه .

وفي تونس ، نجدها أكثر البلاد العربية بناء للخشبات المسرحية ، سواء على مستوى العاصمة أو ولاياتها ، خاصة في العصر الحاضر . والجمهورية التونسية التي حصلت على استقلالها عام 1956 م من المستعمر الفرنسي كوّنت أول فرقة مسرحية بها عام 1906 م بفضل جهود محمد بورجيبة ، والعلاقة الدرامية التي أقامها مع المؤلف الدرامي الواصل من لبنان سليمان قرداحي . وبموته في عام 1909 م دخل الفرقة بعض الممثلين المصريين وكثرت المترجمات العالمية في أعمالها ، الى جانب درامات العربي نجيب الحداد . وفي نفس العام 1909 م تتألف فرقتان للتمثيل بفضل بورجيبه . ثم يصل جورج أبيض عام 1921 م لأول مرة الى تونس ليقدم بعض الكلاسيكيات التراجيدية. وتتبع في عام 1927 م فرقة رمسيس برئاسة يوسف وهبي حيث قدم مسرحيتي (غادة الكاميليا ، البؤساء) .

إلا أن الرقيب يعطل مرة أخرى من جهود المسرح التونسي خاشياً تقدمه . حتى الاستقلال الذي فتح مجالا للكتاب الوطنيين للتجريب في الدرامات القومية والوطنية .

وفي عام 1951 م تُنشأ في تونس مدرسة للتمثيل المسرحي. هذه نظرة عاجلة توضح حالة الأبنية المسرحية القليلة نسبياً ، إذا ما قيست بملايين الوطن العربي ، وأصول وحجم متطلباته من الاستهلاك الثقافي والفكري . فكيف اذن حالة هذه المسارح ؟

بكل صراحة ، يتفتق يوميا ذهن العلماء في التقنية والكهرباء عن كل جديد . ونظراً لأهمية المسارح الأوروبية ورسالتها ، فان دولها إذا كانت اشتراكية ، وأصحاب رؤوس أموال المسارح الخاصة تستعين بكل جديد وعصري لاستقطاب الجماهير من كل حدب وصوب لصالة الجمهور المسرحي . حتى تخصصت شركتان مثل (ستراند) بانجلترا وما وراء البحار و(كوداك) بألمانيا في تجهيز المسارح الحديثة بكل ما تحتاجه لاقتناص المشاهدين وحتى الأطفال . وهاتان الشركتان اللتان تفتخران في كتيباتهما باعداد مسارح العالم التي أشرفتا عليها في القارات الخمس ، لا أعتقد أن لهما مكانا على مساحة الوطن العربي . وليس هذا دعاية لهما أو لاحداهما ، ولكن خشبات مسارحنا الفقيرة المسكينة التي لا تزيد عن كونها مرتفعا حجريا ، خاليا في كثرة الأحيان من (أكوستيكية) تقنية حبس الصوت ، أحد الأسباب الرئيسية في افساد مسارحنا وعروضنا القيّمة أحيانا .

فإذا ما لاحظتُ الجديد في وسائل الاضاءة المسرحية أو أجهزة الخدع المسرحية ، والتي تحول المسرح بالايهام ـ أحد عناصره الهامة ـ لمساحة واسعة من الخيال وتعدد الأمكنة وفرص وحريات التنقل السريع ، الذي يوازي إن لم يفق خدع وأسلوب صناعة الخيالة . أعطيتُ جماهيرنا العازفة عن المسرح ورسالته كل الحق في الابتعاد عنه ، لمشاهدة مناظر خشبية تقليدية انتهت مع دوران بداية القرن العشرين من كل أنحاء العالم المتمدين ثقافيا . ورأيت الفنان العربي يستهلك نفسه كعامل فني أمام آلات أو شبه مفاتيح عتيقة لا تصلح لإضاءة حجرة أو مطبخ في أحد البيوت المسكينة .

في اعتقادي أن التخلف في الأبنية المسرحية الحديثة ، وإهمال التجهيزات الأساسية هما أحد أسباب تخلف مسرحنا العربي المعاصر . إن ممثلينا لا يقلون عن زملائهم الأوروبيين ، إلا في عدم أخذهم قضية المسرح قضية جادة تتعلق بنهضة بلادهم وترتبط ارتباطا وثيقاً بمستقبل ثوراتهم وأولادهم ومستقبلهم .

إن المسرح الحديث مطالب بأن يواكب عصرية الكهرباء والتقنية وإدخال الصناعات الخفيفة الى المنظرية المسرحية ، تخلصا من شكل صناعي لا زال يحمل علامات وبصمات القرن الثامن عشر ، ومتى ؟ في القرن العشرين وفي نهايته على وجه التحديد .

إننا نحلم ، وفي كل وطن عربي بمسرح خالص حديث ، وإذا كنا قد أفردنا في حقائق المسرح العربي أو الأوروبي ، فذلك لأننا نريد أن يكون لكل بلد عربي مسرح يستعمل خصائص هذا الساحر الذي عبَر آلاف السنين وظل صامداً . وهي أمنية من حقنا أن نطالب بها قبل أن يطوينا التراب دون أن نرى الثورة الثقافية تعم أرجاء الوطن العربي ، حاملة للانسان العربي المعرفة والثقافة والفكر والحرية ، ومفجرة لطاقات الكتاب بكل ما يتخيلونه دون حذف أو نقصان .

• بَينَ الكَلاسيكيةِ وَالكَلاسيكيةِ الجَديدَة

مدخل إلى الكلاسيكية :

على مر العصور ، وفي التعبير عن الفنون ، نستعمل ألفاظ (مدرسة ، تيار ، مذهب) . وهي في تسلسلها هذا توضح أن المدرسة تقوم بالتعبير عن فكرة لفنان كائناً من كان يبزغ في مجال أو نوع من الفنون ، وتظل فكرته مرتبطة به أو باسمه فترة طويلة . وقد تتوارثها الأجيال . وفي الحالة التعبيرية الثانية . . وأقصد بها التيار ، فإن المقصود بها هو اعتناق أثر من فنان لفكرة واحدة في فن واحد ، بصرف النظر عن اقتراب أو بُعد المسافات الزمنية أو المساحة المكانية بينهم . أما في الحالة الثالثة . . حالة المذهب ، فإنها تعني دخول الفكرة الفنية بعد مرورها بمرحلة التيار ، وانتشارها ودخول جوانب التقعيد والنظام عليها في أمكنة كثيرة ، بما يُضفي عليها من واقع التطبيق والاعتراف كثيراً أو قليلاً من التغيير والتبديل . لكنها مع ذلك تظل تحمل الصفة الجوهرية الأصلية للفكرة ذاتها .

من هذا نصل إلى التعريف (بالمذهب الكلاسيكي) .

يجب لتوضيح بادىء ذي بدء أن الكلاسيكية هي الكلاسيكية . لم تتغير حروفها ولم يتبدل التعبير إلى (الكلاسية) كما يُستعمل التعبير أحياناً . ذلك أنني بحثت في عدة لغات أجنبية للكلمة المقابلة للفظ (الكلاسية) فلم أجد . ومن هنا ستجري الدراسة على اللفظ الأصلي (الكلاسيكية) ، وهو المرادف للكلمة الإنجليزية Classicism وهو نفس ما نعثر عليه في الشق الثاني عند الكلاسيكية الجديدة Neoclassicism

كما تجب الإشارة إلى أن الكلاسيكية الجديدة مارةً بمرحلتي المدرسة والتيار ، قد طبعت كثيراً من الفنون بطابعها ، كل فن حسب طبيعته وأهدافه ومكونات التكوين الفني لديه ، وهو ما سوف نشير إليه بطبيعة الحال ، ليس في خروج عن موضوع الدراسة المسرحية ، ولكن لأن هذه الفنون تشترك اشتراكاً فعلياً مرة ، وجزئياً مرة أخرى في فن المسرح ، وبمقادير مختلفة بحسب ما يسمح لها النص الأدبي الدرامي أو ملاحظات المؤلف ما بين قوسين أو اقتراحات ووجهة نظر الإخراج المسرحي . إلا أنه يجب الإيضاح مقدماً أن تواريخ انبثاقها في كل فن بعيدة عن بعضها البعض .

وإذن ، فالكلاسيكية هي أقدم المذاهب الفنية وأعتدها . إن لم أضف قائلاً وأطولها امتداداً زمنياً عبر العصور . أقدمها لأن لها آثاراً من قبل الميلاد بعدة قرون كما سنجد في الأدب الدرامي وفي المسرح ، وأعتدها بحكم الظروف والمعطيات التي جربت فيها ملتصقة ومتفاعلة ، وممتدة بعد ذلك - تاريخياً - مؤثرة في عصور مستقبلية . وأطولها امتداداً زمنياً لأنني أجد عناصر تشابه بين امتداداتها من القرون السابقة على الميلاد وحتى العصر الحديث أحياناً ، وبين الفن البيزنطي وامتداداته من عهد القيصرية الرومانية الشرقية في القديم وحتى محطة تأثيراته التي حملت ضمن ما حملت الجوهريات والأساسيات في فنون بلاد روسيا ومقدونيا وبلغاريا وبلاد السرب حتى القرن التاسع عشر .

وقبل الخوض في المسرح الكلاسيكي الذي حمل - ولا زال أحياناً قليلة - خصائص المذهب الكلاسيكي نتفق على النقاط التالية:

1 - من السهولة العثور على (الكلاسيكية) وسط فنون المعمار والفن التطبيقي وتاريخ الفن ، ومن قديم الزمان ، وحتى قبل أن تدخل النظريات المعمارية في فن المعمار ابتداء من القرن السادس عشر في عصر النهضة أو عصر

الأحياء كما يطلقون عليه ، وعلى يد الإيطالي « اندريا باللاديو »[1] .

2 - يشير تيار الكلاسيكية ومذهبها إلى خصائص تكمن فيه مثل القاعدة، الهدوء والاستقرار ، التحفظ والتقيد، التوازن ، عظمة الشأن . وهي خصائص نعثر عليها بمظهرها الكلاسيكي في التكوينات الفنية لفنون العصر الهيليني ، وفي الفنون الإغريقية وفي القرن الخامس الميلادي عند فنون القيصرية الرومانية، وفي تأثره بالمرحلة الإغريقية التي سبقتها.

3 - من المعترف به في امتداد الكلاسيكية ، أنه أمكن العثور على خصائصها الفنية في العصور المظلمة (القرون الوسطى) ، وفي الأساليب الفنية التي أتى بها الانبثاق في عصر النهضة . . ولكن بمقاييس محددة ومقننة وباهتة .

4 - الكلاسيكية أيضاً ، هي إحدى المذاهب الفنية في فن المعمار الأوروبي في القرن السادس عشر (باللاديو) ، (فتروفيوس) Vitruvius وهي حركة رعاية المباني الأثرية والحفاظ عليها في كلاسيكية . ثم تأثير (باللاديو) مستقبلاً، وبنظرياته ومبادئه على (بيرُولت) Perrault في فرنسا إبان القرن السابع عشر . وعلى أعمال الإنجليزيين (جونز) ، (فرن) ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر في إنجلترا . وتأثير هذه التعاليم الكلاسيكية بعد ذلك مستقبلاً في

---

(1) أندريا باللاديو

(30 /11/1508-19/8/1580). من مواليد مدينة بادوا . معماري إيطالي ، وأكبر أساتذة شمال إيطاليا في هذا المضمار ، ويسجل المسرح جهوده الفنية التي بذلها في مسرح (الأولمبياد) بمدينة (فيتشنزا) حيث توفي ، وهو المسرح الذي صممه خصيصاً للعروض المسرحية ، كمرحلة تخصصية ثانية ، بعد أن كان قد صمم مسرحاً داخل القاعة الكبيرة في الكنيسة الكبرى (البازيليكا) في البداية .

بنى مسرح الأولمبياد مستعملاً مواد البناء من الخشب والجبس والجير والرمل ومزينا الحوائط والسقوف ، وخضع التصميم المعماري للكلاسيكية وقدر خبرة باللاديو ومعرفته بها في ذلك الوقت. بدأ بناء المسرح في 23 مايو 1580 م وأكمله ابنه - بعد وفاته - في عام 1584 م . بينما أكمل بناء وتزيين خشبة المسرح (ف . اسكاموتسي) في العام التالي 1585 م . ويعتبر مسرح الأولمبياد حجر زاوية في تاريخ بناء المسارح في أوروبا . وقد ظل يخدم بشكل معماره الكلاسيكي المسارح الأوروبية في بلاد كثيرة داخل هذه القارة كنموذج للبناء المسرحي .

القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وهو ما يشير إلى الامتداد لها ، وما سبق ذكره .

5 ـ من منتصف القرن الثامن عشر وحتى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، تنتشر الكلاسيكية في كل القارة الأوروبية . وقد استعملت أيضاً في هذه الفترات تعبيرات (الكلاسيكية الجديدة) .

6 ـ أدخل التطبيق في الكلاسيكية أسماء فنانين كثيرين عالجوا النظرية في كثير من الاقتراب والابتعاد . نذكر منهم (رفايللو) Rafaello ، (بومبي) Pompei ، (هوركيلانيوم) Herculaneum وغيرهم .

7 ـ تشير الدراسات العلمية إلى أن طور النظرية والتطبيق بالنسبة للكلاسيكية كان مركزه روما العاصمة الإيطالية . ولم يقتصر انفجارها هناك على الإيطاليين وحدهم ، لكن الأجانب الذين كانوا يتعلمون في روما في ذلك الوقت قد قاموا هم أيضاً بنصيب كبير . وكان (فنكلمان) أو المنظرين للكلاسيكية وقواعدها ، وفي معارضة منه لفن (الباروك) . وساعد (ديديرو) بنظرياته النقدية على انتشار المذهب في فرنسا .

8 ـ تطور المعمار الكلاسيكي : وهو ما نعني به عدم إكتفاء الكلاسيكية بالأشكال المعمارية القديمة التي اعتبرتها هي نفسها (أثرية عتيقة) ، فدخلت مرحلة نسبية المساحة أو الميدان ومحاولة نظام (اتساع المزدحمات) . وبجانب المعابد والقصور وبقية نماذج المباني التاريخية والتقليدية. حوت المباني الجديدة المتاحف والمسارح والمكتبات والمصارف والبرلمانات . ومن ثم أصبحت المراكز الرئيسية للمعمار الكلاسيكي في فرنسا وإيطاليا وانجلترا وألمانيا .

9 ـ وفي فن (النحت) . . تضمنت الكلاسيكية النماذج الأثرية . وهي تخرج في هذا الفن مرتكزة على الحلول التكوينية ، وعلى الأناقة والرشاقة والنسب الجمالية والضخامة أيضاً ، وباستعمال لمادة الرخام في أغلب الأحيان . وهو ما يظهر

واضحاً في أعمال النحاتين : (كانوفا) ، (سورفالدسن) ، (شادو) وغيرهم .

10 ـ يصبح فن الرسم الكلاسيكي هو الفن الرسمي في عهد نابليون . وأعمال (جيرارد) و(جروس) تشير إلى ذلك وفي نحو إلى الانسجام . ويشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر وقوف الكلاسيكية بمعاييرهـا الفنية ضد وفي مواجهة مذاهب فنية جديدة أخرى مثل (الرومانتيكية) وغيرها .

11 ـ من المعلوم أن الكلاسيكية الفرنسية قد حققت ازدهاراً بالغاً في القرن السابع عشر وأثناء حكم الملك الفرنسي لويس الرابع عشر . وفي فروع كثيرة من الفنون ، وذلك نتيجة اتجاهها إلى الطبقة المتوسطة وطبقة المواطنين ، لإثبات وجهة نظر سُميت (القصر والمدينة) تحاول تقريب الطبقات بعضها البعض ، وفي استنارة بالإنسانية الخلاقة . ففي الأدب الدرامي الفرنسي على أيدي كورني[1] ، راسين[2] ، موليير[3] . ومن بعدهم لافونتين وبوالو N. Boileau

---

(1) بيير كورني

(1606 - 1684) كاتب درامي فرنسي . رحل إلى العاصمة باريس للاستزادة من علومها وآدابها . في عام1636 م يكتب مسرحيته (السيد) (تراجيديا) شعرية في خمسة فصول ، واحدة من أعظم نماذج الدراما الكلاسيكية الفرنسية . أقام بعدها ضده (الكاردينال ريشيليو) رجل الدولة وعضو الأكاديمية الفرنسية والكاتب الدرامي أيضاً ، دعوى بسرقة موضوعها . ومع ذلك فلم يثبت عليه شيء وذاع صيته أكثر وأكثر . أهم دراماته الكلاسيكية هي (هوراس ، سنا ، بوليكت ، موت بومبيوس ، الكذوب) .

(2) جان راسين

(1639 - 1699) كاتب كوميدي فرنسي ، درس منذ الصغر الفنون الإغريقية القديمة . كان يؤهل نفسه ليصبح كاهناً . لكنه يكتب قصيدة غنائية وهو في سن الواحد والعشرين إلى الملك لويس الرابع عشر (ملك الشمس) فيؤمّن مستقبله . ومن ثم ينتقل إلى العاصمة باريس . يعود الفضل إلى زميله الفرنسي (موليير) في دخوله إلى ساحة الدراما ، حين قدم له أولى مسرحياته التي كتبها ، وكانت بعنوان (تضاد الأخوة) . كتب في بداية كتاباته للمسرح مسرحية كل عام ، وسقطت كل مسرحياته حتى عام 1677 م باستثناء النادر منها .

تمتاز دراماته بالعطر (الكلاسيكي) الرصين . في استعمال للانفعالات الكبيرة الجياشة ، وانطلاق أبطاله ناحية مصائرهم ، وفي إبراز للشخصيات تحليلاً وتدقيقاً ، وفي تصرفات هذه الشخصيات تصرفات متوجهة متفجرة تحتوي على (كلاسيكية الدراماتورجيا) . =

12 ـ ونفس نماذج الأدب الكلاسيكي في فرنسا نجد لها أصداء في إنجلترا بزعامة (درايدن ، بن جونسون ، سويفت ، وبوب) .

كما نعثر عليها في ألمانيا في أعمال جوتشد L. Gottsched ليسنج ، وجوته . هذا بينما نجد نفس الخصائص الكلاسيكية تقريباً في إيطاليا متضمنة أعمال ألفييري ، كارلو جولدوني .

في ظني ، وبعد هذا المدخل الذي كان لا بد منه ، نصل إلى لب الشطر الأول من الدراسة ، وأعني بها المسرح الكلاسيكي .

« نشأ المسرح الإغريقي القديم نشأة جماهيرية » . ويحاول أي مسرح اليوم في قرننا العشرين الوصول إلى نقطة البدء . كيف لنا اليوم أن نفسر هذه المقولة ؟ ألأن الشعب كان يذهب إلى المسرح في عهد الدولة الأثينية أو اليونانية بتذكرة دخول مجانية ليشاهد المسرح ، وكان يعاقب بالغرامة كل متخلف عن حضور حفلات التمثيل ، على اعتبار أن الثقافة المسرحية كانت حقاً للشعب ، وانتشارها أو ازدهارها مرتبط بتطوره وازدهاره عقلياً وفكرياً ؟ أم أن هذه الثقافة الأدبية الأولى كان لها من الوزن والقيمة الكثير ، والذي تعجز مختلف الدول على مستوى القارات الخمس في العالم . ورغم التقدم الآلي للعصر ـ أن تحقق منبعاً هادراً ثرياً

= أهم (دراماته الكلاسيكية) « أندرماك » ، « بريتانيكوس » ، « بيرينيس » ، « أستر » ، « فيدرا » ، « أفجينيا » .

(3) موليير

(1622 - 1673) كاتب كوميدي فرنسي . يمثل ثالث الثلاثة العمالقة في طور الكلاسيكية الفرنسية (كورني ـ راسين ـ موليير) . مسرحياته تنجح على كل مسارح العالم والفضل في ذلك للنص الأدبي بالدرجة الأولى . لم يحقق رغبة والده الذي أعده لدراسة القانون . عمل عام1643 م ممثلاً بأحد المسارح الفرنسية الجوالة بفرقة « بيجارت » حيث لف معها كل الريف الفرنسي ، ثم يعود بعد12 عاماً إلى باريس ويكتب مسرحيته (المتحذلقات) .

لم يتقيد كثيراً بالقواعد (الكلاسيكية) مثل زميليه (كورني وراسين) كاتبي التراجيديا ، لكنه التصق في تعويض عن ذلك بالقاعدة الشعبية والإحساس الشعبي ، أهم دراماته في المسرح مدرسة الأزواج ، مدرسة النساء ، ارتجالية فرساي ، دون جوان ، طرطوف ، عدو البشر ، جورج داندين .

يفتح الآفاق كما فعل الفكر الإغريقي قديماً ؟ أم هل نقول بتحول أمزجة جماهير هذا العالم محاولة الابتعاد عن الثقافة والفكر ؟ أم يا ترى بظهور فنون جديدة دخلت الساحة الثقافية كفن الخيالة مثلاً ، قد أثر في المستوى الكبير الذي عاشه المسرح كأحد موردي وباعثي الفكر والآداب والأخلاقيات والمستوى السلوكي الرائع » ؟

وحتى إذا أخذنا بهذه النظرة لأحد هذه الأسباب ، أو بها مجتمعة ، فماذا نقول في (الموقف الفكري) المتقدم وسط القرون الأخيرة ، والآداب والأخلاقيات والمستوى السلوكي الرائع ؟

وهي التي ظهرت فيها قواعد وأبحاث علوم جديدة كعلم النفس وعلم (السسيولوجيا) وغيرها؟ وألا نصل إلى حالة (تناقض) بين أفكارنا وبين معقولية ونتائج حقائق هذه العلوم وإثباتاتها؟

وعلى ذلك أرى أن الأجدر بنا لفهم القضية أن نلقي الضوء على حقيقة الثقافة القديمة التي كان المسرح الكلاسيكي حجر زاوية فيها.

من المسلم به أن المسرح الكلاسيكي قد وجد في العصر الإغريقي القديم مكانه وزمانه الطبيعي. وليس عبثاً ما يقال عن القرن الخامس قبل الميلاد من أنه كان (العصر الذهبي) للمسرح اليوناني . فإذا ما عدنا إلى الوراء قليلاً ، وجدنا بعض التوضيحات أو الرسومات ما بين القرنين السادس عشر والثاني عشر قبل الميلاد بصنع بعض المهرة ، تحمل بعض الأزياء مُلبسة إياها شخصياتها المرسومة . ويؤكد ذلك رسوم مشابهة تم العثور عليها مؤخراً في القرن السادس قبل الميلاد ، تُعبر عن السلوك أو الآداب العامة ، مثل ظهور شخصية في هيئة حصان أو فرس ، وعلى كتفي الشخصية نلمح شخصية أخرى هي شخصية الفارس . وتتكرر هذه الرسومات في هيئة الطيور أيضاً . وكان طبيعياً أن تتخذ هذه

الشخصيات فن الرقص للتعبير عما تريده ، خاصة وقد أوضحت بعض هذه الرسومات جماهير مجاورة تنفخ في آلة موسيقية قديمة هي (الفلوت) أو المزمار كما نطلق عليه . وهو ما يعني لدينا أن الشخصيات كانت تظهر في البداية في هيئة طائر أو حيوان في أغلب الأحيان .

إلا أن العنصر الدرامي قد لعب دوراً هاماً في (العبادات) . حيث كانت تقام أعياد الاحتفال بالآلهة (ديميتير) ربة إصلاح الأراضي ، وهو ما يمثل جزءاً كبيراً من تاريخ (الميثولوجيا) اليونانية القديمة . ويُفصّل قصة فقدان (ديميتير) لابنتها (كورية) وكيف أسفت لفراقها ، وجهود البحث عنها فيما بعد .

كما أن الأحداث الدرامية - إن جاز لنا هذا التعبير - نعثر عليها مرة أخرى في هذه الطقوس المتعلقة بعبادة كل من الآلهة (أرتميس) والإله (ديونيزوس) ، حيث لعب القناع والرقص كعنصرين أساسيين في هذه الطقوس دوراً درامياً هاماً . القناع للإيحاء بأن المرتدي له يتجسد في الشخصية التي يجُسدها ، وكأنه يفنى فيها . والرقص حيث عبَّر بالحركة والقفزة والخطوة والإيقاع عن الحدث ، تماماً كالتصرف عند لباس الحيوان أو استعمال صورته أو هيئته قديماً . وقد ساعدت هذه الصورة ذاك الجو الغامض المحيط بكل هذه الحركات .

وفي المسرح اليوناني ، فقد ثبت أن الراقصين فيه قد كرروا ما سبق في العهود والقرون التي سبقتهم ، بمعنى أنهم لم يأتوا جديداً ، ولا حتى في المظهر الخارجي للباس ، حيث الحشو خلف الظهر وعلى الذراعين والقدمين ، وأحياناً أيضاً على هيئة الحيوان . وكانت أسماء الشخصيات هي : (الساتيريون ، السيلينيون ، الكوماستيون) . يظهرون مع ظهور الإله ديونيزوس وحوله وفي ركابه ، إضافة إلى نساء عاليات الصوت متحمسات وبعض من عجائز النسوة .

لم تقف بداية التمثيل في اليونان القديمة عند هذه الدرجة البدائية . لكنها تطورت وبفعل حفلات وأعياد عبادات الإله ديونيزوس إله الكروم والخمر.

وأصبحت الحكاية المسرحية أكثر حدثية ، بمعنى دخول الحدث فيها بنسبة أكبر . ويسجل تاريخ المسرح العالمي أن هذه المرحلة من التطور الحدثي قد دخلت فيها أحياناً (الارتجالية) أو بما نعرفه اليوم باسم (المسرح المرتجل أو الدراما المرتجلة) . . أقول أحياناً وليس دائماً . وكان مجمل الحدث الزائد هو حادثة سرقة للعنب أو لبضع قطع من اللحم .

لم يكن المسرح وقفاً على أثينا أو على سكانها من الأثينيين . فقد اشتهرت كوميديات (ميجارا) وأحدثت تأثيراً واسعاً بالنسبة للمسرح الكلاسيكي . وظهرت في هذه الكوميديات شخصيات المهرجين في عصر (الديمقراطية) القديم ما بين سنوات 581 ، 424 قبل الميلاد . ثم تطورت جنباً إلى جنب الكوميديا الأثينية سواء بسواء . وأهم الشخصيات الدائمة في هذا النوع من (كوميديات ميجارا) كانت شخصية التاجر المتجول الذي يحمل متاعه خلف ظهره ومعه طباخه الذي يُعد له الطعام والشراب طوال رحلة تجواله . وهي شخصية طويلة اللسان حادّته ، جريئة مقدامة ، صلعة الرأس ، محمرة الشفتين الغليظتين اللتين كانتا تظهران من خلال القناع الذي تضعه الشخصية على وجهها . وهي نفس الشخصية التي تظهر في عصور متأخرة بعد ذلك ، وتقريباً بنفس الخصائص والمميزات التي ذكرناها .

تعتبر (الدايثرامب) Dithürambos أحد الركائز الهامة في تطور التراجيديا. لنُلق صورة على احتفال من احتفالات الإله ديونيزوس. . صورة مسرحية حتى تتضح الرؤية لما ينبغي الوصول إليه في التعرف على (الشكل الكلاسيكي القديم) لمثل هذه الحفلات والعبادات.

من الطبيعي وجود جوقة المنشدين . وكان هناك قائد لهذه الجوقة يتبادل معها أحياناً الغناء والإنشاد أحياناً بالارتجال . هذا الشكل (الفلكلوري) نعثر عليه عام 600 قبل الميلاد في (كورنثي) محققاً نوعاً أدبياً ولا شك بما سمي

(الأريون) وقتذاك . تكونت جوقة الديثرامب من خمسين عضواً إلى جانب حلقة دائرية للرقص . وفي وسط الأوركسترا يظهر المذبح . وهنا لم تكن الجوقة تمارس الارتجال ، لكنها كانت تنشد ما هو متفق ومنصوص عليه لهم قبلاً ، طبعاً بالتبادل السابق الإشارة إليه أحياناً مع قائد جوقة المنشدين . وقد صحبت الموسيقى من (الفلوت) الرقص والحركة . وقد كان الموضوع على علاقة بعبادة ديونيزوس وإن لم يذكره أحياناً كثيرة (بُعداً عن المباشرة) . وكان أعضاء الجوقة هم المصاحبون لشخصية الإله ديونيزوس على المسرح ، ونصفهم في ملابس الحيوانات أو هيئتهم الخارجية ، بذيل فرس ، أو أذنه ، وهو ما كان يوحي بالشكل الساتيري على وجه الإطلاق ، على هذا تتضح صورة التشابه بين الرسوم المحددة لعبادات الإله ديونيزوس ، وبين ما كان يجري (بدائياً) على خشبة المسرح الأول .

لكن كيف نعلل الشكل الشعبي أو قُل الديمقراطي في اليونان وسط كل هذه الصور المسرحية ؟ لقد اتسم القرنان السابع والسادس قبل الميلاد بصراعات ومواجهات اجتماعية ، كان محورها الفلاحون والصناع والتجار والشعب بمهنه الصغيرة البسيطة . وهو ما شجع الحكومات الإغريقية على كسر شوكة ما نطلق عليه (السلطة الأرستقراطية) . وهو ما مهد بمساعدة الإرتكان على قوة الشخص الذاتية ، على انبثاق التطورين الاقتصادي والثقافي . من هنا نستطيع أن نضع أيدينا على سر ارتقاء الثقافة الإغريقية القديمة ومسبباتها . ولقد كان للدراما الفضل في تعضيد طقوس الإصلاح الزراعي . وهو ما طور أيضاً من (كوميديات ميجارا) السابق الإشارة إليها في جو الديمقراطية ، ومن إعلاء شأن (الديثرامب) في كورنثي في عهد الحاكم اليوناني (بيرياندير وس) . وهو ما أدى إلى تضييق الخناق على مظاهر الترف والاستقراطية ومظاهرها في الآداب المسرحية . وهنا يظهر في أثينا الشاعر التراجيدي والممثل في المباريات الشعرية السنوية ، وحيث بعد مائتين وخمسين عاماً يظهر الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس (أرسطو) مُنظراً

للدراما بنوعيها التراجيدي والكوميدي . وحيث اختفت الجوقة والمقدمة (البرولوج) من حياة جوقة المنشدين ، ليضطلع بها الممثل الأول والذي يرتبط ظهوره باسم (تِسبس) وعربته الشهيرة . وهو ما كان مستبعداً ، ظهور الجوقة وسط الحدث المسرحي ، شارحة أو معلقة أو متدخلة فيه بحال من الأحوال . رغم أنه قد لوحظ إعادة مثل هذه التداخلات أو الشروحات بعد ذلك . . ولكن أحياناً قليلة . وهو ما تشير إليه في القرن الخامس قبل الميلاد مسرحية الشاعر التراجيدي القديم (فرينيخوس) Phrünikhos المسماة (نساء فوينيقا) .

إن أول تراجيديا احتلت مكانها في أحد أسواق أثينا ، متكونة من بعض الارتجال وضربات ضعيفة لأحد الطبول ، وأمام الفرقة وعلى شكل دائري احتلت الجوقة مكانها ، بينما احتل الرقص والغناء مكان الأوركسترا (مجازاً) ، والجماهير من حولهم جميعاً في أماكن من الخشب . وفي معلومة عن الشاعر (هوراتيوس) ـ وهو نفسه من الأدباء الذين عاشوا في القرن الأول قبل الميلاد ـ أن (تسبس) ومعه فرقته قد جابوا أنحاء الريف ، وقد دخل في عروضهم تشكيل الممثل الأوحد . كما يسجل القرن الخامس الميلادي أن الممثلين لم يكونوا يرتدون الأقنعة ، مستبدلينها بدهان وجوههم بلون ما ، لإيراد تشكيل الوجه المطلوب ، وخاصة إخفاء معالم الوجه . وظل هذا التقليد مستمراً حتى عصر الشاعر اسكيلوس فيما يختص بشكل قناعي مطلي ومخيف ليلائم أحداث التراجيديا عنده . ولعل ما أعطيناه في هذه الفقرة يوضح البدايات الأولى للمسرح والتمثيل عند الإغريق . ويتضح منها ومنذ البداية أنها تتسم بالشكل الكلاسيكي ، حتى وإن برزت الأشياء في مراحلها الأولى وخطواتها الإنشائية .

● **المباريات الشعرية والعروض المسرحية :**

تقدَّم مختلف الشعراء على اختلاف وتنوع كتاباتهم في (مسابقات

الدراما) . وكانت أحداث الإله ديونيزوس هي المصدر الأدبي والإيحاء الفني . فمنذ عام 534 قبل الميلاد تقدم شعراء التراجيديا (المأساة) ، وبعدهم منذ 486 قبل الميلاد بدأ تقدم شعراء الكوميديا (الملهاة) . حوت المسابقة ثلاثة من (التراجيديين) وخمسة من (الكوميديين) أدباً أو شعراً . ولعلني أرى في هذا الاختيار فهماً لطبيعة المتفرجين ، الذين لا زالوا حتى قرننا المعاصر يستحسنون ـ ولا أقول يفضلون ـ الكوميديا على التراجيديا . ثم تجري عملية التحكيم والجوائز على الدرامات المتقدمة. إلا أنه ليس بين أيدينا، كما أنه ليست معروفة وحتى يومنا هذا الطرق أو الوسائل التي استعملها المحكمون في هذا الصدد لتفضيل شاعر على آخر أو درامة على أخرى . كان (الخوريجس) Khorégos هو المسئول عن تجهيز العرض المسرحي. وعادة ما كانت الحكومة تدفع أجر الممثل الأول فقط . كانت مهمة الخوريجس مهمة تعادل الخدمة الدينية . وكان هو يقوم بكل صغيرة وكبيرة فنياً وإدارياً ، وكأنها بالنسبة للشطر الفني تعادل مهمة أو وظيفة المخرج في العصر الحديث . هذا ما تعلمناه وما زال سائداً في أذهان درامية كثيرة . إلا أن الدكتور جورج سيكاي[1] مدير معهد العلوم المسرحية بالمجر قد أثبت في عام 1972 م في كتابه (الدرامات في الأعياد الأثينية) صفحة 48 : « أنه كان من المعتقد في الأذهان أن (الخوريجس) في العروض الدرامية هو الذي يتولى الإعداد للتدريبات وعملية الإخراج للعرض المسرحي . والواقع أنه لم يكن له أي دور في الإعداد الفني . . ذلك لأن كلمة (الخوريجس) تعني

---

(1) **الدكتور جورج سيكاي**

مخرج مسرحي مجري من مواليد 4/11/1918 م . حاصل على دكتوراه الفلسفة في الآداب الدرامية . عمل دراما تورج (المؤلف المسرحي الداخلي) من 1941 م إلى 1943 م بالمسرح القومي المجري ، ثم مراجعاً (درامياً) من 1943 م إلى 1948 م فمدير معهد العلوم المسرحية بالعاصمة بودابست . درّس الدراما كأستاذ بجامعة نيويورك ألباني بالولايات المتحدة الأمريكية .

أهم دراساته وكتبه : نظريات المسرح في انجلترا (1940 م) ، المسرحية بين الموسيقية والفكاهية (1961 م) ، طرق البحث في النماذج المسرحية (1961 م) ، تحليل وكتابة النماذج المسرحية (1963 م) ، دراماتورجية النماذج المسرحية (1965 م) .

باليونانية (قائد الجوقة) » .

وقد كشف البحث في هذه النقطة عن أن شخصاً آخر كان يُدعى باليونانية « كوروديدسكالوس » هو الذي كان يقوم بتدريب المشتركين بالكلمة أو الغناء أو الرقص . وغالباً ما يكون هو نفسه الشاعر الدرامي للنص المسرحي . ومن شعراء اليونان المشهورين ، ومن نعرفهم ، اشترك مع (اسكيلوس) آخر في تدريب الممثلين ، بينما تسمك (أريستوفانيس) بإخراج وتدريب كل دراماته ، ليست الأولى منها ، بل ودراماته الأخيرة أيضاً . وهو ما عرّف الكُتاب بالجماهير من جراء تدخلهم في فنيات الدراما وإخراج العرض المسرحي . وتمتع الممثلون بالاحترام والتقدير الكبيرين من جانب الشعب والجماهير . في حين جرت العروض لثلاثة أيام كاملة ، داخل مدرج كبير يتسع لثلاثين ألفاً من المتفرجين ، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أنه قد تولد عن نظام المباريات المسرحية للشعراء مباريات أخرى للممثلين ، وهو ما يُثبت نقطة تحول في تاريخ المسابقات الدرامية الأثينية .

وماذا إذن عن العروض المسرحية ؟

كانت أعظم العروض تحتل مسرح (ديونيزوس) في أثينا العاصمة ، رغم انتشار مسارح أخرى في أماكن وبلاد يونانية كثيرة وخاصة في الريف . ولقد ظل مسرح ديونيزوس يستقبل درامات اسكيلوس وسوفوكليس والمسرحية الأولى فقط من أعمال (يوريبيديس) حتى انهيار صالة الجمهور فيه . ثم جرى العمل بعد ذلك على مسرح (الأكروبوليس) .

لم تكن هناك قواعد مسرحية بالعلمية المسرحية التي نعرفها اليوم . الممثلون يتحركون وفي حرية بجانب الجوقة والمنشدين كل على هواه إلى حد ما . ولم تكن هناك خلفية معينة في مؤخرة خشبة المسرح ، أو ستار للمقدمة ، وتغيير المنظر البسيط يجري أمام الناس .

في عهد (بركليس) العظيم بُني مسرح « الأوديون » وتم الانتهاء منه عام 440 قبل الميلاد ، حتى بعد وفاة بركليس نفسه . وعلى هذا المسرح مُثلت الكلاسيكيات المتأخرة لسوفوكليس ويوريبيديس ، واتسع لعشرة آلاف متفرج ثم إلى أربع عشر ألفاً بعد توسيعه مؤخراً ، وإطلاق اسم مسرح (ليكورجوس) عليه ، حيث العرض المسرحي الواحد يستمر من الصباح المبكر إلى المساء مستمراً طوال اليوم . حيث كان يسمح للجماهير بالأكل والشراب ، أو الذهاب إلى بيوتهم للغداء ثم العودة إلى المسرح لتكملة مشاهدة المسرحية . وكان الدخول مسموحاً لكل الجماهير بما فيها الأولاد أيضاً . في هذه الفترة حُدد دخول العرض المسرحي بإثنين أوبلوس Oblos (العملة وقتذاك) . ولم تُدر الحكومة المسارح ساعتها ، بل عملت المسارح بنظام الموكلين (على غرار المسرح الأمريكي المعاصر) . وتعهدت الحكومة بدفع ثمن تذكرة المساكين وكانت تسمى (نقود مشاهدي المسرح) . وفي التمثيل قام الممثلون بأدوار الممثلات . وأدخل سوفوكليس الممثل الثالث كسراً (للديالوج الدرامي) بين ممثلين اثنين .

هذا الشكل من العروض المسرحية ، إضافة إلى ما كان يلبسه الممثلون من أقنعة أحياناً ومن أحذية عالية جداً لإيضاح الرؤيا ، ومن تضخيم كبوق يوضع أمام الفم لتكبير الصوت وإيصاله ، قبل الإختراعات التقنية التي نشهدها اليوم . زد على ذلك المساحة الشاسعة لخشبة المسرح (عشرين متراً في فتحة مسرح الأوديون) ، العرض المتسع للخيمة التي كان يجري فيها تغيير الملابس والتي وصل عرضها 35 متراً عرضاً ، المسافات الشاسعة بين أول الصالة ونهايتها (مائة متر تقريباً في مسرح الأوديون) . كل هذه المساحات الكبيرة كانت تؤثر بطبيعة الحال على مضمون وشكل النص الأدبي من ناحية ، وعلى شكل العرض المسرحي من ناحية أخرى . وكان من الطبيعي أن يحمل هذا التأثير الطابع الفخم المبهر الذي يحمل في طياته المدى الكبير والعريض أيضاً . فهل يمكن مثلاً لكل هذه الخصائص أن تجتمع اليوم في مسرح مُسوَّر مسقوف ؟ وهل نستطيع اليوم مثلاً أن نحتجز

الجماهـير المسرحية لأكثـر من ثلاث ساعـات أو تزيد؟ أوليسـت كل هذه (الكلاسيكيات) في المظهر والمعمار وشكل الأداء التمثيلي وزمن العـرض نفسه تعتبر خاصيات واحدة مشتركة الهدف ، يصعب إن لم يستحل تنفيذها أو الوصول إلى نتائجهـا وسـط المسرح العصري اليوم؟ وهـو ما نستنتـج منـه أن اختفـاء (الكلاسيكية) لم يقتصر على الأدب الدرامي فقط ، لأن الأدب المسرحي مرتبط بعمليات تقنية ومعمارية وفكرية لا يستطيع هو نفسه أن يتنفس بدونها ، أو بمعنى أصح بدون قيام دورها الطبيعي له ولها في هذه المشاركة .

● الكلاسيكية في أعمال الكبار اليونانيين :

من الواجب أن نعترف من البداية أن الأعمال (الـكلاسيكية) في المسرح الـكلاسيكي كثيرة ، ومتنوعة ، ومنتشرة على مساحـة العالـم ، وهـو ما يؤكد نجاح المذهب الكلاسيكي وامتداده طويلاً عبـر قرون مضـت . ولسنـا في مجـال الحصر ، بقدر ما نحن نضع النتائج لتمثل القاعدة .

كتب اسكيلوس 90 [1] مسرحية بقي للتاريخ المسرحي منها 7 (درامات) فقط . وقدم سوفوكليس 120 [2] مسرحية بقيت سبـع منهـا أيضـاً . ونعـرف أن

---

(1) **اسكيلوس**
(525 - 456 قبل الميلاد)
من مواليد مدينة أليوسيس . ترعرع إبان طقوس وعبادات الإله ديونيزوس . لم يبق من أثره غير تمثال له لا يُفصح عن الشخصية الإغريقية العظيمة كثيراً. اشترك في حرب الفرس هذه الحرب التي أثرت كثيراً على أعماله الدرامية فيما بعد . وظلت علاقته بها كما ترى في الكلمات التي وضعها على حجر فوق قبره ، والتي تقول « هنا يرقد تحت هذا الحجر اسكيلوس بن أيوفـوريون ، من مواليد أثينـا ، وأحـد الأبطال السابقين في الماراثوان » . ولقد توفي في مدينة جيلا التابعة لجزيرة صقلية . إلا أنه مما لا شك فيه أن نجاحات خلفه سوفوكليس كدرامي شاعر ، كانت من أحد أسباب تعكير صفو حياته في نهاية أيامه .
من بين90 مسرحية كتبها ، حصل على28 جائزة في المباريات المسرحية الشعرية . أعظم أعماله (ثلاثية الأورستية ، الفرس ، سبعة ضد طيبة ، بروميثيوس مقدا) .

(2) **سوفوكليس**
(496 - 406 قبل الميلاد)

يوريبيديس[1] حرر 92 مسرحية نعثر منها على 18 مسرحية باقية . أما كاتب الكوميديا أريستوفانيس [2] فقد أبدع كثيراً من الكلاسيكيات الفكاهية ، وليست هناك معلومة أكيدة عما تركه . لكن أهم أعماله القديمة تتمركز في مسرحيات : « السلام ، ليسستراتا ، الضفادع ، سلطة النساء ، بلوتوس ، عيد النساء ، السحب » .

= من مواليد مدينة كولونوس بالقرب من العاصمة أثينا . نشأ في بحبوحة من العيش نتيجة ثراء والده . تذكره المصادر بصفات الجمال والسعادة والحظ ومرح الروح . مما عرضه لحسد كثير من زملاء عصره من كتاب الدراما .

ساقته ظروف انتعاشه الأدبي ليقابل ويواجه اسكيلوس في معركة الأدب الدرامي . كسب المعركة الفنية وهو في سن الثامنة والعشرين . عاش حتى سن التسعين ، ولذلك فهو شاهد عيان على ازدهار أثينا الفكري والثقافي . بالاستناد إلى المعلومات التاريخية نستقي كتابته لمائة وعشرين درامة ، كسب فيها الجائزة الأولى عشرين مرة . بقيت من أعماله سبع درامات تراجيدية . وتضيف بعض المصادر ساتيرية واحدة إليها . وأشهر دراماته (أنتيجونا ، أوديب ملكا ، فيلوكتيتيس، أوديب في كولونوس ، أياس ، نساء تراخيص ، الباحثون عن الأثر) .

(1) **يوريبيديس**

(480 - 406 قبل الميلاد) . ولد يوم معركة سلاميس الشهيرة ، في جزيرة سلاميس ، تنحدر أمه من أسرة عريقة وكان أبوه من أغنياء الإقطاعيين في جزيرة سلاميس ، امتاز عن سابقيه اسكيلوس ، وسوفوكليس باستعماله تقنية حديثة في فن كتابة المسرحية اليونانية ، لتصبح أكثر اقتراباً من الشعب وأعظم حرية في التعبير ، وأشد واقعية من عظائم القضاء والقدر والتشكيل الالهي الذي سيطر على مسرحيات سابقيه ، امتازت كتاباته بالتحليل الدقيق للمرأة ، وهو ما يتضح في بطلات دراماته (افجينا ، ميديا ، فيدرا ، الكترا) . . وهذا التحليل الذي لا زلنا نعثر على صداه وسط نساء دراماتنا المعاصرة حتى اليوم . كتب92 مسرحية بقيت منها18 مسرحية . وأهم دراماته (ألكيستيس ، ميديا ، أندروماك ، هيبوليتوس أو هيبوليت ، هيكابي ، هيراكليس أو هرقل ، أيون ، نساء طروادة ، الكترا ، هيلينا أو هيلين ، أورست ، افجنيا في أوليس) .

(2) **أرستوفانيس**

(446 - 385 قبل الميلاد) .

ابن فيليبوس من مواليد مدينة كيداتينائي والمعلومات قليلة جداً عنه ، إلا بقدر ما تفصح عنه كوميدياته الساخرة . استعمل أسماء مستعارة لبعض مؤلفاته الأولى متنكراً ومخفياً اسمه كمؤلف أصلي ، امتلك ناصية خشبة المسرح الإغريقي القديم لأكثر من أربعين عاماً . أضحك الجماهير كثيراً بدراماته الكوميدية باستثناء واحدة منها هي دراما (السلام) . مثله الأعلى ثلاثة رجال هم الفيلسوف سقراط ، والكاتب الدرامي يوريبيديس والسياسي كليون .

أهم كوميدياته (الفرس ، السحب ، ليسسترا ، بلوتوس) .

وحينا تضمحل الدراما اليونانية بعد عظمتها ، خاصة في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ، وبعد ميلاد الديمقراطية الأثينية ، وإثر انهيار السلطة السياسية . فقد ظلت أثينا حتى القرن الرابع الميلادي المركز الروحي المغذي لبلاد الإغريق . لكنها ومع فترة الاضمحلال لم تستطع أن تمد الحركة الفكرية بالمفكرين والدرامين كما كانت قبلاً . وبوفاة سوفوكليس ويوريبيديس أقفرت الحركة الأدبية والفنية تماماً . كما لم تجد منازعاً لأرستوفانيس لا في عهده أو من بعده ، وأقصد بعد وفاته عام 385 قبل الميلاد .

● **الحياة المسرحية في الأمبراطورية الرومانية :**

يجب التنويه أنه حينا بدأت الجهود الأولى في تاريخ المسرح الروماني ، كانت الثقافة الإغريقية الكلاسيكية قد وصلت إلى أوج عظمتها ، سواء في المسرح أو فن الأداء التمثيلي . كما نشير أيضاً إلى انتقال الثقافة اليونانية إلى عدة أماكن في إيطاليا ، وبخاصة في روما . ويذكر التاريخ أن عام 364 قبل الميلاد قد شهد ميلاد أول مسرحية دينية في أحد الأعياد بعنوان (أتيلانا) ، وهي من ذات الفصل الواحد . وقد استعملت فيها الأقنعة نقلاً عن التراث المسرحي الإغريقي وحوت الرقص والموسيقى أيضاً . وهو ما نستنتج منه طبيعة امتداد الشكل الكلاسيكي إلى المسرح الروماني القديم ، حتى وسط مجتمع العبودية الذي كان سائداً هناك وقتذاك ، وبفضل بقائه ـ ويا للأسف ـ حين عمدت الطبقات العليا إلى التمسك بمستوياتها والمحافظة عليها وعلى السلطان ، حتى فترة الاضمحلال لهذه الطبقة نتيجة الحروب مستقبلاً .

إلا أننا نتقابل في هذه الفترة ، وعلى الأرض الإيطالية بالمعمار المسرحي متمثلاً في بناء مسرح (أمفيتياتر) Amfiteéatrum وتعدده بنفس الشكل في مسارح أخرى ، وهي مسارح دائرية ، لم تُستعمل للعروض المسرحية فقط ، لكنها أيضاً ظلت ساحات رياضية ، ومكاناً (للسيرك) للترويح عن الطبقة (الاليت) العالية

المقام . وعلى هذا نقرر أن (المسرح) بوزنه الثقافي لم يخط في يوم من الأيام داخل هذه الحقبة التاريخية بما شهده في العاصمة اليونانية (أثينا) عن ذي قبل . وعلى ذلك لم يتولد الحماس والولع بالدراما . وجاء تقليد الأصل اليوناني في ضعف ، وبيد كتاب بدائيين ليس لهم العظمة أو الأسلوب أو الفكرة أو الحوار الرصين .

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد تُقدم الدراما الأولى في روما على يد « ليفيوس أندرونيكوس » الذي اشتهر بنقل الأعمال اليونانية الكبيرة إلى اللغة اللاتينية . كُتبت مسرحيات الرومان بالشعر تماماً كاليونانيين ، لكن الترجمة إلى اللاتينية قد أفقدت القطعة الشعرية الأولى قيمتها بطبيعة الحال . فإيقاع ورتم وحياة البلدين في اختلاف بيّن ، وحتى طبيعة وأمزجة الجماهير هناك وهنا مختلفة . أضف إلى ذلك عدم ملاءمة الجوقة للجماهير الإيطالية .

امتازت (التراجيديات) الرومانية باتصال موضوعاتها بقضية حرب طروادة . بينما ارتبطت (الكوميديات) بنفس الأصل في الفكرة عند اليونان . مع إظهار أن مسرحيات الكوميديا عند اليوناني (أرستوفانيس) والتي كُتبت ولظروف سياسية خاصة في القرن الخامس قبل الميلاد لم تكن تصلح بطبيعة الحال للأرض أو للجماهير الإيطالية بعد مرور أكثر من مائة سنة أو أكثر . وحتى بعد ميلاد اثنين من كبار كتابهم (الكوميديين) نسبياً هما (نيفيوس ، ترنتيوس) فإن الجمهور غير العابىء كثيراً بالدراما الكلاسيكية قد ترك بعض مسرحياتهم أثناء جريان التمثيل .

إلا أنه تجدر الإشارة بأن (نيفيوس) قد أدخل تيارين هامين على الشكل الكلاسيكي فيما يتعلق بفن كتابة المسرحية . التيار الأول هو اقتطاعه بعض المشاهد كاملة من الدرامات الكوميدية اليونانية وفرّقها في مواضع من مسرحيات كوميدية كان يكتبها . وهو ما نطلق عليه اليوم الإعداد Adaptation ولعلها

أولى المحاولات في هذا المضمار حسب ظني . والتيار الثاني هو بدء كتابة تراجيديات تعتمد في موضوعها على الميثولوجيا الرومانية . وهو ما لم يسبقه أحد فيه .

ومع دوران نهاية القرن الثالث قبل الميلاد وبداية القرن الثاني منه تنبثق الكوميديا الرومانية على يد كاتبها بلوتوس[1] معيداً هو الآخر كتابة بعض المفاخر الأدبية اليونانية القديمة .

وحتى المعمار المسرحي فإنه تبع وإلى حد كبير نظام وأسلوب المسارح القديمة في اليونان . فأول مسرح حجري في القرن الأول قبل الميلاد يشير إلى هذا التشابه ، مع استعمال الألوان في المناظر المسرحية ، واختفاء للمباريات الدرامية ، وإعادة تمثيل الرجال للأدوار النسائية . وبُني بروما ثلاثة مسارح يسع الواحد منها عشرة آلاف مشاهد . وكان العرض المسرحي يبدأ صباحاً أو قبل الظهر أحياناً . وبعد كل هذا تظل حركة الكلاسيكية سائرة ، متجسدة فيما نقله الرومان عن الإغريق بالنسبة لوقت ومظهر ومهمات العرض المسرحي ، إضافة إلى لب النص أو الأصل الأدبي . وهو ما يُجسد في رأيي استمرار المسرح الكلاسيكي ، خاصة بعروضه وسط جماهير عريضة ولو نسبياً عند الإيطاليين . لكنني مع ذلك أرى من وجهة نظر أخرى أن المذهب الكلاسيكي - ورغم هذا

---

(1) ـ ت . ماكيوس بلوتوس
(250 - 184 قبل الميلاد) .
إسمه معناه (القدم المفلطحة) . انتقل من سارسنيا إلى روما بحثاً عن الحياة . عمل خادماً بأحد المسارح في وظيفة مهنية وقتذاك . عانى كثيراً من الفقر في البداية . وأخذ يجرب في الكتابة المسرحية حتى ابتسم له الحظ ، وأصبح أكبر كتاب الكوميديا في روما وأكثرهم دخلاً مالياً . تتجلى قدرته الفنية في الشخصيات المسرحية التي يتقن ويجيد رسمها وخلق عالمها المسرحي النفاذ ، والتي تدور في حلقة من سوء التفاهم الذكي قل أن ينتهي . مستعملاً العادات والتقاليد الشعبية من واقع البيئة . له حس اجتماعي محلي . ويتعاطف في كوميدياته مع الشخصيات الشعبية من أمثال العبيد والخدم والبؤساء .
كتب سبعين مسرحية ، بقي منها20 مسرحية فقط . أهم دراماته (استيخوس ، سوق الحمير ، التاجر ، أمفتريو ، التوأمان ، كاسينا ، قليل الأدب ، الأسري) .

التقدم ـ الذي يمكن أن نستعير لفظ الاستمرارية بدلاً من إطلاق التقدم عليه ، كان بوسعه بحكم التطور الطبيعي للأشياء ومنها المسرح الكلاسيكي ، أن يقفز قفزات أكثر اتساعاً ، استناداً إلى قوانين الكون والتطور . وعلى هذا نُعزي إنصراف الرومانيين إلى الرياضة والقوة ومظاهرها والحفلات ، ونعتبرها من المحطات التي وقفت في طريق نمو الكلاسيكية ، ومعها في الوقت نفسه اطراد المسرح الكلاسيكي بصفة عامة . يؤكد استنتاجنا هذا قلة (الدرامات) وقلة أسماء الكتاب النابهين الذين استطاعوا أن يؤثروا في جماهيرهم . ولعل هذه الحقبة كانت تمهيداً للفترات المظلمة التي عاشها المسرح الكلاسيكي في فترة القرون الوسطى بعد ذلك ، وحتى بزوغ عصر النهضة ، بمعايير ومفاهيم جديدة على انتشار القارة الأوروبية وعلى التقدم العالمي بصفة عامة .

● **مرحلة القرون الوسطى :**

بانحدار الأمبراطورية الرومانية انتهت العصور الرائدة للمسرح الكلاسيكي . لم تصل إلى نقطة الصفر . لأن المسرح ظل موجوداً ، وكيف كان يمكن إلغاؤه أو القضاء عليه ، وهو ما نطلق عليه بقاء التقليد المسرحي . تجسد هذا البقاء في شخصيات مسرحية هي الموسيقي والشاعر ومجنون القصر (العبيط) ، والمغني ولاعب العرائس والمتجول . وفي الحقيقة إن العلماء والأدباء في القرون الوسطى لم يكوّنوا صورة صحيحة أو رأياً نافعاً حول ماهية المسرح الاغريقي ، لجهلهم باللغة اليونانية . ولم تكن هناك أية فروقات بين نوعي (التراجيديا) و(الكوميديا) ، إلا أن الأولى تبدأ بالضحك وتنتهي بمأساة ، بينما الثانية (الكوميديا) تبدأ بموضوع جاد لتنتهي بالضحكات السعيدة . وهو ما أراه نظرية بدائية مسطحة ، بعدت كثيراً عن الأصول الجوهرية التي كانت سائدة أيام اليونانيين .

أصبحت الموضوعات دينية بحتة بحكم استئساد الكنيسة في الشؤون العامة

وشؤون الحياة. كما أضحت الشخصيات بابوية وقسيسية (نسبة إلى القساوسة)، والذين أحياناً كثيرة ما كانوا يشتركون في التمثيل . ثم تطور الأمر في التضييق على المسرح ، فخرج من صحن الكنيسة إلى الميدان الكبير بالمدينة ، غارقاً في مسرحيات الغموض ، ومعتمداً هذه المرة على هواة التمثيل بعد أن نقص عدد رجال الدين من الممثلين ، وكأن المسرح إهانة دينية ووزر لا يُغتفر . ولو كانت النظرة صائبة ـ وكان يمكن أن تكون كذلك بالتدليل ـ فلماذا بدأ إذن القساوسة بهذا الاشتراك الفعلي في العمل المسرحي ؟ وهو ما يسجله عليهم وعلى فترتهم تاريخ المسرح العالمي ؟ وكان القرن الخامس عشر هو العصر الذهبي لمسرحيات الغموض التي سبق الحديث عنها ، باعتبار امتداد المسرح الديني في بلاد كثيرة في القارة الأوروبية المظلمة آنذاك ، ولكن باختلاف في شكل الدرامات التي كانت تجري على خشبة المسرح ، وكان للعرض مخرجان ، واحد لتدريب الممثلين والمشتركين على الحركة وآخر لفنيات العرض المسرحي . والأول إضافة إلى عمله يقوم بتلقين المسرحية أيضاً . ومنذ بداية القرن الخامس عشر نقص عدد شخصيات الرواية فأصبح ما بين أربع وخمس شخصيات فقط . ولعل انصراف القساوسة عن المسرح يُكوّن أحد أسباب هذه الظاهرة التي جعلت المؤلفين المسرحيين في هذه الفترة يخفضون من شخصيات دراماتهم .

ولعل مسرحية « كل إنسان » [1] إحدى المسرحيات التي يمكن الاستناد عليها في محاولة العثور على شكل درامي خلال العصور الوسطى . وهي الدراما

---

(1) **« كل إنسان »** . . مسرحية من عصور القرون الوسطى ، تمثل قصة موت الإنسان الثري وما حوله من مفارقات مجتمعة وأحاسيسهم نحوه أو نحو ثروته . وهي مسرحية كان لها أثر شعبي يذكر ، وقد انتقل النص الأدبي للدراما إلى إعداد درامي ، ومثلت على خشبات مسارح كثيرة وبلغات حية أيضاً ، ظهرت في انجلترا بعنوان (Every Man) باللغة الإنجليزية ، وكانت هي الأساس الدرامي لمسرحية الألماني هانز شاكس (1494 - 1576) المعنونة هيكاستوس وإعدادات أخرى في عام 1911 م في العصر الحديث .

أخرج النص الأصلي المخرج ماكس راينهارت عام 1912 م ببرلين . كما أعادها عام 1920 م حين افتتح مهرجان المسرح الصيفي بمدينة سالسبورج بالنمسا .

التي أعاد صياغتها حديثاً الكاتب (هوفمان ستهول) . وهي (دراما أخلاقية) من آداب القرون المظلمة . كما نشير إلى مسرحية أخرى من نفس الحقبة بعنوان (المحامي باتيلين) . كل ما تذكره صحائف التاريخ عنها أنها مسرحية شعرية فكاهية كُتبت عام 1464 م ، أشخاصها أربعة رجال وشخصية نسائية واحدة . ولا زالت حتى يومنا هذا مجهولة المؤلف . . ومن الأدب الفرنسي . لكن . . هل نستطيع وسط هذه القرون العشرة (من القرن الخامس وحتى القرن الخامس عشر الميلادي) أن نعثر على أثر للكلاسيكية أو لخطوات المسرح الكلاسيكي ، وسط مسرحيات قليلة ، وشخصيات دينية ، وموضوعات تتقيد بالمسيح وماريا والكاهن ، وممثلين وممثلات (الرجال تقوم بالأدوار النسائية على أغلب الظن) لا يتجاوز عددهم أصابع اليد الواحدة ، وداخل صحن الكنيسة أو على أبوابها أو في الميدان الواسع ، وبجماهير محدودة بطبيعة الحال ـ إن تواجدت ـ على وجه الإطلاق ؟ .

إذن ، كان المؤرخون على حق حين نسبوا إلى هذه الفترة الإفلاس الثقافي ، وحين وصف بعضهم التسمية التي اتخذها التاريخ عنواناً لهذه الفترة حين أطلق عليها (العصور المظلمة) ، فهل كان يمكن للمسرح الكلاسيكي ، بعد أن أصبح لا حول له ولا قوة أن يخرج من مكان إلى آخر ، ويتبادل القساوسة مع هواة المسرح أدوار الممثلين في سهولة ويسر ، هل كان يمكن لهذا المسرح أن يجد أو يلتمس الظروف الملائمة لترقية وتطوير مساره ؟ لا أظن ذلك .

ومع ذلك فكيف سارت المسرحية أو المسرح الكلاسيكي بعد ذلك ؟

● **عصر النهضة (الاحياء) :**

في اختصار شديد هو عصر إحياء قارة أوروبا من عدمية القرون الوسطى ، وعلى كل مستويات الحياة العامة والخاصة . . عصر انطلاق التفكير

والإختراعات ، كما هو عصر التعبير الفني السليم . . عصر انتفاضات الفلاحين ، وعودة الشعوب في القارة إلى الوعي والفكر . . عصر اهتزاز مقاييس العبودية ، عصر اكتشاف أمريكا . . ومرحلة بدء الاقتصاد ، وفي البدايات المسرحية للعصر ، يكتب « ميكيافيلي »[1] السياسي الداهية أعظم الكوميديات في بداية عصر النهضة .

وتساعد حركة الفنانين التشكيليين خشبة المسرح على الظهور بمظهر الجديد ، ويتركز ذلك في أعمال وجهود (جيبرتي ، رفايللو ، ليوناردو) وغيرهم . ويعود السبب في هذا النجاح إلى انصهار النظرية مع الحياة الاجتماعية داخل الفنون المختلفة بما أثّر على العصر ورجال العصر أنفسهم ، ونمت الفنون ـ وخاصة الفن المسرحي ـ إلى الشكل العملي المفهوم المزخرف . وهو أمر أدخل أو أتاح الفرصة على الأقل لدخول فنون جديدة برزت مع عصر النهضة ، مثل فن (الأوبرا) ، وبعث الأدب الدرامي القديم مرة أخرى ، وانبثاق فنيات المسرح كالأداء التمثيلي ، ومولد (كوميديا الفن) ونعني بها الكوميديا الارتجالية المسماة (بالكوميديا دي لارتي) . وتولدت العلاقة المتينة بين خشبة المسرح والرسم (الخاص بالمناظر المسرحية) . إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن التشكيل الديني السابق ظل سائداً إلى فترة غير قصيرة حتى بعد عصر النهضة ، وهو ما كان ظاهراً في الموضوعات والتكوينات الدينية في الفنون التطبيقية أو في الدرامات والآداب المسرحية .

---

12 ـ **ميكافيلي نيقولو**

(1469 - 1527).. من مواليد فيرنزا بايطاليا ، عاش منادياً بالوحدة الإيطالية ولُقب بنبي الوحدة . عمل في سن الثلاثين بوزارة الخارجية كسفير . وأتاحت له وظيفته زيارة فرنسا والنمسا وسويسرا . نشب صراع بينه وبين عائلة (المديتشي) ، قاسى من خلفه الكثير في أمور التعذيب ، حتى نفي خارج البلاد ، ثم يعود بعد فترة ليزاول الفلاحة والبستنة في أراضيه وتربية النحل . ومرة أخرى يعود إلى الوظيفة بعد تصفية خلافاته مع عائلة (المديتشي) ، ولا يلبث أن يعود إلى خلاف جديد ، يعيش معه تعساً حتى نهاية حياته ، تاركاً خلفه زوجته وخمسة من الأطفال .

لم يكتب الدراما ، حتى وإن كتب بعض الكوميديات الناجحة جداً في عصره ، وهي ماندراجورا عام1512 ، سلتسيا عام1525 م .

وباكتشاف الأعمال الرومانية تُترجم أعمال (بلوتـوس) و(تـرانتيوس) في نهاية أعوام 1400 م ، وتؤثر حقيقة على الحياة الإيطالية بأسرها . ثم تظهر أعمال الكتـاب بـوكاتشيو) وميكيافيللي في الكوميديات، سنيكا في التراجيديات . وتجري الترجمات لأشعار «أرسطو» في نفس الفترة من نهايات عام1400 م. وتظهر مسرحيات (الرعاة) بالموضوعات الأبدية عن الحب والغيرة والخيانة وعدم الوفاء . وتسير هذه المسرحيات في طريق التطور عام1500 م. تسجل ذلك مسرحية (الراعي المخلص) لكاتبها الدرامي (جوريني)، حاوية الرقص والغناء وموجهـة الأنظـار مستقبـلاً للأوبرا، التي جاء ميلادها مع دوران نهاية القرن السادس عشر وبـداية القـرن السابع عشر.

و(كوميديا دي لارتي) أحد الروافد الجديدة في إيطاليا . من الطبيعي أن المسرح قد تأثر بهذه الموجة الجـديدة في كل من أسبـانيا وانجلتـرا وفرنسـا وألمانيا بالدرجة الأولى ، ثم بالبلاد الاسكندينافية (الدانمرك ـ السويد ـ النرويج) وبقية بلاد أوروبا بالدرجة الثانية . وظل هذا التأثير ممتداً بمقاييس أخرى في القرن السابع عشر أيضاً ، بل وحتى القرن الثامن عشر. وهو ما سنحاول أن نقتفي فيهم أثر وتأثير الكلاسيكية المسرحية.

مميزات كوميديا الفن الإيطالية تكمن في (الحرية المسرحية) التي خلعها هذا النوع الفني ـ والذي استحوذ على عقول الأوروبيين لمدة مائتي عام تماماً وحتى انهياره ـ على أساليب الارتجال المسرحي وطريقة الأداء التمثيلي نفسه ، مما جعـل النوع يكتسب أسماء مختلفة مثل الشعبية والارتجـالية . ومن العثـور على هـذه التسميات أمكن التعرف ـ إلى جانب معلومات أخـرى ـ على طبيعـة هذا النـوع المرتجـل الـذي قسـم شخصياتـه إلى شخصيات جادة ، وأخـرى هزلية ، منهـا المحبون ، والخدم والتاجر الثري (بنتالون) ، والمغفل ، وأرلكينو . وبعضها نجده في مسرحيات مـوليير في فرنسـا مؤخراً بطبيعـة الحـال ، إضافـة إلى شخصيات أخرى مثل الكابتن والطبيب .

مثَّل هذه المرتجلات ممثلون من المحترفين ، حيث كانوا يتدربون أيضاً على (الأكروبات) كما تقتضي منهم مسرحيات هذا النـوع . كما أن مشهـداً صامتاً (بانتوميم) كان يقدم أحياناً وسط الاستراحة ما بين فصول مسرحيات كـوميديا الفن . وعبر هذا النوع أيضاً وبعد مائتي عام من الانتشار على يد جـولدوني [1] وغيره حتى وصلت المسرحية إلى الحجم (الكوميدي الـكلاسيكي) في إيطـاليا ، وعلى المعمار المسرحي الجديد المتمثل في مسـارح إيطـالية كثـيرة كمسرح الأولمبي بفتشنزا ، ومسرح « بارمي فرنيز » Parmi Farnese

ومن الملاحظ أن عصر النهضة الإيطالي لم ينجب شـواذ دراميين أو عبـاقرة إن أحسنّـا التعبـير ، كما حدث مع (شيكسبـير) في إنجلتـرا ، و(مـوليير) في فرنسا ، و(لوب دي فيجا) في أسبانيا .

ونود أن نشير فيما يختص بالثقافة المسرحية الإغريقية وما طرأ عليها إبان عصر الإحياء ، أن النصف الأول من القـرن السـادس عشر قد شهـد ترجمـة أعمال الكلاسيكيين العظام ، (اسكيلوس وسوفـوكليس ويوريبيديس وأرستوفـانيس) ، مترجمة للغات حية مثل الايطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية ، وهو ما نحلله على أنه إشارة الضوء الأخضر لهذه الأعمال للتعرف عليها بعد انبثاق عصر النهضة ، وما نعتبره من وجهة نظرنا امتداداً جديداً وطبيعياً لرحلة (الكلاسيكية) في القـارة الأوروبية وجماهيرها.

---

(1) **كارلو جولدوني**

(1707 - 1793) من مواليد البندقية بإيطـاليا . كاتب درامي إيطـالي . التحق منذ نعومـة أظفـاره بمسرح الأطفال . ويقال إنه خطط لأول مسرحية وهو في الثامنة من عمره . عمل قنصـلاً في ميـلانو وجنوا . ثم افتتح مكتباً للمحاماة بعد ذلك في بيزا .

وفي سن الواحد والأربعين يعود مرة أخرى إلى حياة المسرح . ويصبح مؤلفاً مسرحياً ، محترفاً ، بمعنى كلمة الاحتراف . حتى أنه كتب في بعض السنـوات ، وفي سنـة واحـدة ست عشرة مسرحية ، انتشرت في أغلب خشبات المسارح الإيطالية ، انتقل إلى باريس مديراً للمسرح الإيطالي هناك .

أهم دراماته (القهوة ، الأرملة ، خادم سيدين ، ميراندولينا ، المروحة) .

من محاسن الصدف في المسرح ، وللمذهب الكلاسيكي كذلك وجود فرْق سنتين اثنتين بين ميلاد كل من شيكسبير في انجلترا ولوب دي فيجا [1] في أسبانيا . فالأول من مواليد 1564 م بينما الثاني ولد في 1562 م . ونفس الفرق في السنين نجده أيضاً في زوال العهد الذهبي عند كل منهما نتيجة الظروف ببلاد كل منهما . . في انجلترا عام 1642 م بإغلاق المسارح نتيجة التعصبية (البيوريتانية) . وفي أسبانيا نتيجة ضيق أفق سياسة الملك الكاثوليكي عام 1644 م .

إلا أنه تجب الإشارة إلى أن المسرح قد ازدهر بحرية في أسبانيا عنه في انجلترا . إذ لم تكن هناك المحظورات التي كانت تعوق الكاتب عن ذكر ما يراه أو يحسه أو ينفعل به نتيجة الوحدة الأسبانية في المجتمع . وجاءت (الدراما الكلاسيكية) الأسبانية معبرة عن الروح الديني الذي كان سائداً (الأحداث الدينية) ، ومتمثلة بقصص البطولة والشهداء ، مما ذكر بدماء مسرحيات القرون الوسطى . وهو ما كان يجد لذة وفهماً إن لم يكن تعاطفاً مع المسرحيين والمسرح ، سواء من جانب رجال الدين ، أو من جانب الجماهير . ولقد تقدمت خلال هذه الفترة مسرحيات فلاحية أيضاً تدور أحداثها في الريف والقرى « فوينتي افيخونا » أو « ثورة قرية » كما اصطلح على تسميتها في الترجمة العربية ، وهي من تأليف لوب دي فيجا أيضاً. وهو ما نستطيع الحكم عليه بأن المسرحية الدينية قد سارت بجانب المسرحية الاجتماعية جنباً إلى جنب ، أو أن المسرح قد أعطى الآخرة

(1) لوب دي فيجا

(1562 - 1635) كاتب درامي أسباني . كتب أولى مسرحياته وهو في سن الثانية عشرة ، يعتقد بعض المؤرخين أن حصيلته الدرامية 1500 مسرحية ، بينما يردد البعض الآخر أنه كتب 1800 مسرحية . دأب على كتابة 25 مسرحية سنوياً. شخصية رائعة من شخصيات الأدب الإسباني . ويعترف زميله الإسباني سرفانتس (أنه بعد مشاهدته لإحدى مسرحيات لوب دي فيجا آثر ترك التأليف المسرحي له باعتباره عمدة كتاب الدراما الإسبانية) .

تعلم في الجامعة واحترف الكتابة الدرامية للمسرح . أهم دراماته (نجمة اشبيلية ، فتاة الإبريق ، أعظم قضاة الملك ، كلب البستاني) .

والدنيا بالقسطاس . وهو ما استقبلته جماهير أسبـانيا في مختلف المسـارح المنتشرة بالعاصمة مدريد أو في الريف الإسباني . وهو ما نشير إليه أيضاً من ضيق الخناق على الآثار اليونانية القديمـة بمفهوماتهـا المعروفـة عنهـا منـذ انبثـاق حركة المسرح الـكلاسيكي اليونانـي بدءاً من القرن السادس والخامس قبل الميلاد . وهـو ما أكسب (كلاسيكية) أسبانيا طابعاً محلياً خاصاً بها ، لـم يعط فرصة كبيرة واسعـة لتيار كوميديـا الفـن بأن ينتشر مثلاً هذا الانتشار والرواج الذي كان سائـداً في إيطاليا ، وفي نفس الفترة الزمنية . كما يوحي النوع الأسباني بارتباط أو شبه ارتباط بالمسرحيات الدينية التي كانت سائدة في العصور الوسطى ، ولكن في طعم ومذاق أسباني خاص بها وللمرة الأولى . ونعثر على تفسيرات هذا الطعم الجديد في اللغة وتركيباتها ، والأسلوب الدرامي ، المراحل الدرامية . وهو ما يمكن أن نعتبره من وجهة نظر أخرى تكملة لشكل ومضمون المسرحية الدينية عند القرون الوسطى .

ساعد ذلك بعض الفنانين التشكيليين على الانتماء للمسرح ، وهو ما تشير إليه جهود فنانين كبار في القرن السادس عشر في أسبانيا وريفهـا ، وفي أفكارهم لحل مشكلة خشبة المسرح وتعداد وتسلسل المشاهد الواحد تلو الآخر ، وفي ظهور خشبتين للمسرح في وقت واحد . بينما ظل الجمهور (واقفـاً) في صالـة المسرح مشدوهاً . وعلية القوم تحتل النوافذ بالأدوار العليا. كان التمثيل عملية جادة تمام الجدية . وخطأ لغوي أو نحوي واحد في أداء الممثل كان يُعرضه للغرامة ليدفعها . وكان تجاوب الجماهير الساخنة عظيماً . وهو ما نسميه وصول العرض المسرحي إلى درجة عالية من الكفاءة الفنية وقتذاك . ساعد على ذلك الإيقاع الجميل وصدى اللغة الإسبانية وتراثها في هذا المجال . والأحداث المسرحية غالباً ما كانت تجرى في فصول ثلاثة .

وبتطور (الدراما الكلاسيكية) الإسبانية ، جابهت هذه (الدراما المسرحية الـكلاسيكية) القديمـة نوعـين جديدين حددا هوية المسرح الإسبانـي في عصر النهضة ، النوع الأول (درامات البطولة) وهي تقـوم بنـاء دراميـاً على قصـة

رومـانتيكيـة فيها البطولة من أجل الملك ، وتحمل عناصر الشرف والفخر والمجد والتضحيات ، وشخصيات هذا النوع الأول كلها من الحكام والقـواد والأبطـال والشخصيات عالية المقام .

والنوع الثاني هو (درامات العباءة والسيف) . وقد كانت العباءة والسيف لباس كل أسباني في هذه الفترة . وهي درامـات نقـلت صوراً من الحياة الإسبانية في صورة شعرية خالصة . وتحمل هذه الدرامـات عنـاصر مشـاكل وأخطـاء الحب ، وقضايا الحياة العامة بين الناس . وقد خرج عن هذا النوع خط يقترب منه عرف باسـم (المسرحية الضاحـكة) ويقـدم الشـخصيات الإسبـانية بتصرفاتهـا اجتماعياً ، ولكن في إطار الضحك الذي ينثر العبرة والموعظة بدون خطابة . فعرفنا شخصيات الفتاة المتعجرفة التي لا بد لعجرفتها من آخر ، والفتى المحب الخائن لمحبوبته ، والذي يعود إليها صائغاً بعد افتضاح أمره ولعبه .

وعبر مساحة انتشار اللغة الإسبانية نتعـرف على الكاتـب البرتغـالي « جيل فيسنت » في القرن السادس عشر بمسرحياته الخفيفة اللطيفة . ولا نجد بين كتابهم في هذه الفترة من ترك القضايا اليومية الاجتماعية وعاد إلى أصل الفكر القديم إلا الكاتبين « كيفا » Cueva و« سرفانتس » ، وهو ما يجعل موقف (الكلاسيكية) متأرجحاً خلال الفترة المذكورة .

لكن . . ماذا كان وضـع المسرح الـكلاسيكي الإنجليزي إبـان عصـر النهضة ؟ تشير الدراسات التـاريخية إلى أن فن المسرح الإنجليزي قد عاش 80 سنة . ويشترك (شيكسبير) في عشرين منها . عندما ولد الكاتب الـدرامـي الإنجليزي الشهير كانت للمسرح حياة ملموسة في مدينـة لنـدن . وظـل العصر الذهبي ممتداً حتى السنوات العشر الأولى من القرن السابع عشر ، حتى وإن تخلف المسرح الإنجليزي في عدد دراماتـه عـن السيل الفياض في أسبانيا . لكنه كان مسرحاً (كلاسيكياً إنسانياً) في المقام الأول ، مسرحيات (شيكسبير) الشعبية ،

وانتهاء للمسرحية الدينية الطابع التي سادت القرون الوسطى ، وانزواء المسرحيات الغامضة أو درامات المعجزات ، واتجاه نحو المواطن ودرامات المواطنين . وقد عمد إلى تحقيق كل هذه الأفكار كتاب انجليز كان أشهرهم (بن جونسون)[1] ، بمعايير جديدة على الشكل المسرحي الكلاسيكي ، فلا اعتراف بما نسميه (الفصول المسرحية) اليوم ، (مسرحيات شيكسبير ومشاهدها المتعددة تشهد على ذلك). ينتهي المشهد بانتهاء حوار الممثل (أو نقل الأموات حملاً كنهاية للمشهد) ، لا مناظر مسرحية ، التمثيل يجري في وضح النهار ، المسرحية متتابعة كشريط الخيالة اليوم ، الأماكن المسرحية ينص عليها المؤلف الدرامي داخل الحوار المسرحي للممثلين ، شيكسبير من بين زملائه يستعمل الفجر وبزوغه ، وطلوع القمر ، وشروق الشمس للتدليل على الوقت . ويجب الاعتراف أن المسرح الإنجليزي بهذه الصورة قد اتفق كثيراً مع الكلاسيكيات الأولى ، كما اختلف عنها كثيراً أيضاً . ويظهر هذا الاختلاف أكثر ما يظهر في تمتع المسرحية (الشيكسبيرية) بالثراء اللغوي ، والقوة الشعرية (حتى وإن كتبت الدراما بالنثر) ، والمواقف الغنائية الشعرية نثراً ، وروح المؤلف وظهورها في النصوص المسرحية ، كما يظهر نفس الاختلاف في التناقض الشديد الذي دخل على خشبة المسرح إذ قلّت المناظر والديكورات إلى درجة كبيرة . وبينما احتفلت اليونان بشعرائها الدراميين كان على الكاتب في المسرح الإنجليزي أن يجاهد ليكسب السمعة والاحترام من الناس ، على اعتبار أن النظرة

---

(1) بن جونسون

(1573 - 1637) كاتب إنجليزي معاصر لزميله وليم شيكسبير . يحصل على دراساته الكلاسيكية والفنية في جامعة كمبردج . يسافر بعض الوقت إلى ألمانيا ، ثم يعود إلى انجلترا ليحترف التمثيل المسرحي . خصائصه الدرامية يتضح فيها انتماؤه إلى ثقافته الكلاسيكية التي تنهل من الفكر الروماني ، وقد عرف بأنه (الكاتب الروماني الذي يكتب باللغة الإنجليزية) وهو في هذا الانتماء يصبح أحد تلاميذ مدرسة ترانتيوس الدرامية . دراماته يغلب عليها الطابع التاريخي في الأدب المسرحي ، وهو ما يصلح أكثر للقراءة وليس للتمثيل .

أهم دراماته (فلبون أو كوميديا المال ، كل واحد بخفة دمه ، يوم معرض برتلون) .

إلى الفن لم تكن نظرة جديرة بالتقدير . ولم يبـق تقريبـاً من النصـوص القديمـة اللاتينية إلا بضع كلمات أو تعبـيرات أو أمثلـة نثرهـا كُتـاب الإنجليز في القـرن السادس عشر بين الحين والحين في أجزاء مختلفة من مسرحياتهم . ولم تصعد المرأة خشبة المسرح حتى هذه الفترة الـزمنية ، في مسـارح (الجلوب Globe) الـكرة الأرضية ، ومسرح (البجعة) ، أو مسارح أخرى .

ولقد عاش كتاب كثيرون نذكر منهم (كريستوفر مارلـو ، تومـاس كيد ، جرين ، بيل ، لورج ، ناش) .

تفرعت مسرحيات شيكسبير إلى درامـات الملـوك . . «هنـري السـادس ، الملك جون ، ريتشـارد الثالـث ، ريتشـارد الثانـي ، هنـري الرابـع ، هنـري الخامس» . وضمـت الكوميديات «كما تهوى ، حلـم منتصف ليلة صيف ، الليلة الثانية عشرة ، تاجر البنـدقية» ، واحتـوت التـراجيديات الكبـرى على مسرحيات «يوليوس قيصر ، أنطونيوس وكليوباتـرا ، تيمـون الأثينـي ، كوريو ـ لينـوس ، هملت ، مكبث ، الملك لير ، عطيل » .

● القرن السابع عشر الميلادي . .

ما من شك أن القرن السابع عشر قد أتى بتغيرات جديدة في ميزان الأدب الدرامي ، وهو ما يعني اتصالاً مباشراً بالأساس (الكلاسيكي) الذي كون جوهر المسرح الـكلاسيكي ، ورافـق رحلتـه من الـكلاسيكية القديمـة وحتـى محطـة الكلاسيكية الجديدة ، ثم بعد ذلك انتهاء باضمحلال الكلاسيكية الأصل .

وكانت أول التغيرات التي نشير إليها هي التي حدثت في أسبانيا ، دخل فن (البـاروك) الأسبانـي مجـال بعض الفنـون التعبـيرية بادئـاً بالفنــون الجميلـة والتطبيقية . ومن الضرورة ذكر أن هذه التغييرات لم تكن على مستوى العمومية ،

بمعنى أنها لم تسُد كل الدول الأوروبية ، وإن ظهرت قوية في بعض هذه البلاد ، كما نشهد في أسبانيا الكاثوليكية ، وهو ما دعت إليه أسباب اجتماعية وتاريخية انتشرت أولاً بفعل البلاد الجنوبية في القارة الأوروبية . ومن الطبيعي أن هذا التغيير قد مس المسرح في كثير من قضاياه وفكره ، وهو مناط القول في دراستنا ، أو ما نطلق عليه (الإصلاح ، التضاد مع الإصلاح) وهي خطوط لا يمكن فصلها في الوقت نفسه عن الحركة الدينية التي كانت لها السيطرة في هذه الفترة . وهو ما ساعد على إبراز التأثير (الباروكي) في المسرح ، مرتكزاً على الميراث الذي ورثه المسرح سواء من القرون الوسطى ، أو من بقايا التأثير الديني عند فترة عصر النهضة ، حيث ميراث للموضوعات الدينية في فن كتابة الدراما . فإذا ما أضفنا موقف الفنون المبشرة والمساعدة للإقطاعية الكاملة أدركنا منطق مولد وانشاق الثقافة المسرحية (الباروكية) في أسبانيا إبان عهد فيليب الرابع (1621-1665) ، أو في النمسا في عهد ليبوت الأول (1640-1750) ، والتي انتشرت انتشاراً واسعاً داخل بلاطه ، وسط مظاهر بذخ مادي لهذا المسرح الموجّه .

وسط هذا الجو المسرحي ولد الكاتب الإسباني « كالدرون دي لا باركا » (1600-1681) [1] ، الممتلىء بآداب (الباروك) المتحدث عن الحركة الباروكية والديناميكية الباروكية والطبيعية الباروكية . وكأن أدوار الممثلين على خشبة المسرح أصبحت تخرج من أفواه القساوسة والكهنة والقديسين . وانتقل (الباروك) إلى إيطاليا والنمسا والمانيا والمجر ، وظهرت الأعمال المسرحية تشرح

---

(1) **كالدرون دي لا باركا**

(1600 - 1681). كاتب درامي أسباني . خطه الدرامي يعتبر متضاداً على طول الخط من زميله الإسباني السابق عليه لوب دي فيجا . كتب أول درامة له في سن الرابعة عشرة وهو لم يزل طالباً صغيراً . وحصيلته الدرامية تصل إلى مائتي درامة مسرحية . ظل طوال حياته مرتبطاً بالعقيدة الدينية إلى حد كبير. في السنتين الأخيرتين من حياته كتب عدة أوبرات ترتكز على أحداث دينية خالصة وعلى الميثولوجيا . . كتاباته تنطق بالإحساس (الباروكي) .

أهم دراماته (لا تلعب مع الحب ، قاضي زالاما ، حب بعد الموت ، الحياة حلم ، طبيب الشرف ، مسرح العالم الكبير) .

هذه التيار الأدبي المسرحي .

إلا أنه سرعان ما ينزوي تيار (الباروك) عبر عشر سنوات كاملة ، تحتل الفترة من 1680 حتى 1690 م ، على أثرموت « برنيني في الفنون التشكيلية ، والرسام موريللو والدرامي كالدرون ، والألماني الكاتب دانيال كاسبر فون لوهيد استاين .

● **الكلاسيكية الجديد . .**

الكلاسيكية الجديدة هي الشق الثاني لهذه الدراسة ، وهي تعني في نظر المؤرخين هذه الفترة من القرن السابع عشر ، وعلى وجه التحديد في فرنسا ، وهي كتسمية أو كتيار ترتبط بالدرجة الأولى بالمفاهيم الكلاسيكية الجديدة التي دخلت وبخاصة على مفهوم ومضمون وشكل الأداب الفرنسية في المسرح ، وكل ما أتى به الفرنسيون الثلاثة الكبار (كورني ، راسين ، موليير) ، وعلى هذا نرى قياس الكلاسيكية الجديدة يرجع إلى المضامين الأدبية والفنية ، بصرف النظر عن التحديدات التاريخية لهذه الفترة. بل إن مراجع كثيرة أحياناً ما تصرف النظر هي الأخرى عن ذكر تعبير (الكلاسيكية الجديدة) . وهو على كل حال تعبير قليل الاستعمال في تاريخ المسرح العالمي .

الكلاسيكية الجديدة تعني في رأيي (التراجيديا المنتظمة) كما عند كورني وراسين . كما تعني (الملهاة الاجتماعية الحديثة) عند موليير . سواء قبلت الكلاسيكية الأولى أم رفضتها . على اعتبار أن أي (كلاسيكية) منهما لا يرتبط تقييمها بما تقدمه من أعمال عظيمة فقط ، وإنما يمتد التقييم أيضاً في رأيي إلى القواعد الدرامية التي تحملها الدرامات بين طياتها. ولعلها تظل وستظل كلاسيكية جديدة باعتبارها مفرق طرق يعود إليه الباحثون والمسرحيون.

وعلى هذا لنبحث ، ثم لنتعرف على (الوضع) قبل دخول الثلاثة الكبار

بأفكارهم مشرعين ومقننين للكلاسيكية الجديدة ، حتى يمكن لنا تحديد ماهية (الجديدة) التي اتصفت بها بعد قرون عدة تحكمت وصالت فيها (الكلاسيكية) منفردة بالتعبير .

في الحياة الفرنسية طريق طويل من العروش الملكية حتى لويس الرابع عشر ، وحروب طويلة إقطاعية أحياناً ودينية أحياناً أخرى ، حتى استقرار الأمور وهدوء الإضطرابات في تمهيد إلى حالة الفكر والصفاء ، أعقبت فترة قلاقل اقتربت من المائة والخمسين عاماً . دارت معها تحكمات رجال الكاتدرائية في القرون الوسطى ، من جان دارك حتى مدام دي مانتينون . وهو ما سجل للتاريخ الفرنسي ماضياً عظيماً ثرياً ومستقبلاً خصباً كذلك . هكذا أيضاً كان شأن المسرح . في عصر النهضة يبقى تأثير القرون الوسطى وعالمها على المسرح الفرنسي ، وعلى مدارس الأداء التمثيلي ، بصرف النظر عن التغييرات الطفيفة التي طرأت على (النظرية) ، ثم انعواج نحو الحدثية وتعقيد المسرحيات أكثر وأكثر استلهاماً لفنيات المسرح والدراما. كذلك الحال عند مسرحيات الأخلاقيات الدينية ، فقد ظل تأثيرها إلى فترة طويلة داخل المسرح الفرنسي متوارثاً عن ذي قبل ، وكأنه جلسات المحاكم بما يدور فيها من حوار محكم (الشكل الكلاسيكي البحث) ، وكان (المنولوج) يلعب دوراً هاماً للتعبير عن الإحساس الداخلي أو الانفعالي لشخصية واحدة من الشخصيات، كما يتضح في (فيدرا) عند المسرح اليوناني أو (الكلاسيكي) القديم.

ومن ناحية أخرى فقد عاشت واستمرت خصائص مسرحيات القرون الوسطى عبر عناصرها من المهرجين ، وملقي النكات داخل المسارح المتنقلة والممثلين الجوالين والفرق الريفية الراحلة في القرن السادس عشر في فرنسا . وهو ما لم يكن له تقدير فني كبير من النظارة الفرنسية ، رغم الضحكات والبهلوانيات التي كانت تقدمها هذه الفرق الجوالة .

وكان لا بد أن يخرج موليير إلى سطح الحياة المسرحية الفرنسية لينتزع الضحكات بالإتقان والتعبير ويجد التقدير والإحترام في النهاية ، وحتى عندما كان يجول هو أيضاً داخل الريف الفرنسي . . ولكن بمضامين درامية تحكمها القاعدة أو ما نسميه الكلاسيكية الجديدة .

كما كانت هناك امتدادات للدرامات القديمة تتجلى في بعض معاهد التربية والملاجىء والمؤسسات التربوية الإصلاحية ، وفي بعض القصور التي كانت لا تزال تتمتع بالفنون الإقطاعية وتلذ لمشاهدتها . وكانت هذه الدرامات تقدم باللغتين الإغريقية اليونانية واللاتينية . ثم تطور الأمر مستقبلاً في فرنسا فأصبحت الدرامات تترجم إلى اللغة الفرنسية ، وأحياناً كثيرة في إعداد فرنسي جديد يستعمل الأصل فقط من الفكرة ، ثم يغير المعدون كما يحلو لهم ويستهويهم . ويسجل التاريخ المسرحي للكاتب (جوريل) محاولاته الإعدادية الدرامية الأولى بدرامته « الأسيرة كليوباترا » عام 1592 م . وهي من الدرامات التي امتلأت بالعناصر الجوهرية (للكلاسيكية) سواء في وحدة الزمان أو وحدة المكان أو الموضوع ، كما أن مشاهد الدم والمشاهد التراجيدية القاسية كانت تجري خلف الستار بعيداً عن الجماهير . وهو ما يعيد أمامنا من الكلاسيكية اليونانية الأولى مشهداً تراجيدياً عند الملك « أوديب » لسوفوكليس حين ينصرف من على خشبة المسرح ليفقأ عينيه بدبابيس شعر مليكته وزوجته ، وأمه في آن واحد ، الملكة « جوكاسته » ، بعيداً عن الجماهير ، لكن الشكل (الكلاسيكي) يخبرنا جميعاً بهذه الأحاديث من خلال رسول القصر حامل الأنباء المفجعة .

أضف إلى ذلك التلاحم بالفرق المسرحية الأوروبية الوافدة على فرنسا وريفها . فمنذ عام 1550 م وفرنسا تستضيف معظم الفرق المسرحية الإيطالية ، وكان طبيعياً أن تتواجد دائماً ، وعلى مسيرة العام المسرحي الواحد أكثر من فرقتين مسرحيتين بفرنسا في وقت واحد . كانت هذه الفرق تتلقى دعوات من ملك فرنسا

أو الطبقة الأرستقراطية للتمثيل وإحياء الثقافة المسرحية في فرنسا . وقد حملت هذه الفـرق معهـا معـطيات جديدة كانـت في كثـير من الأحيان مناهضـة للكلاسيكية والقواعد الجامدة لها . ومع أن هذا التلاحم قد أفاد موقف الخروج من (الكلاسيكية) إلى شكل جديد آخر مثل (الكلاسيكية الجديدة) أو غيرها ، إلا أن ذلك لم يفت المسؤولين وبعض الجماهير الفرنسية في أن تتهم المسرح الإيطالي بهـذه البهرجـة أو التحلل من القـديم ، بل إن هذه الاتهامـات قد وصلـت إلى التعريض بأخلاقيات أعضاء هذه الفرق المسرحية ، وبرفعها أسعار تذاكر الدخول استغلالاً . إلا أن الفضل الأكبر في هذا التلاحم يعود بالدرجة الأولى إلى حماية الملك نفسه لهذه الفرق المستقدمة إلى فرنسا . وهو ما يسجله التاريخ بتعلم المسرح الفرنسي الكثير على أيدي المسرح الإيطـالي . عبـر هذه الظـروف جميعـاً تقدمت الكلاسيكية الجديدة على طريق رحب . فتح المجال واسعـاً لثلاثـة من كبـار الـكلاسيكيين الفـرنسيين الجـدد ، وأعنـي بهـم كـورني ، راسيـن ، مـوليير .

وجه الفرنسيون الكبار وجهة المسرح الفرنسي في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، منطلقين بالكلاسيكية الجديدة عبر (دراماتهم) ومتفوقين على الشكل (الباروكي) الذي كان مسيطراً على البلاد الأوروبية المجاورة .

وفي الأربعين سنة الأخيرة من القرن السابع عشر قدمت باريس وحدها ما يقرب من 350 مسرحية درامية . من بينها 12 مسرحية عاشـت طوال هذه السنين ، أو جانبـاً كبـيراً منهـا ، وقـد حوت هذه المسرحيات الأنـواع التـالية : (التـراجيديا ، الـكوميديا ، التـراجيكوميدي ، الأوبـرا ، البـاليه ، الـكوميديا الراقصة ، التراجيديا أو المأساة العاطفية الشعرية ، درامات الدعاة) .

إلا أنه من المعروف أن موليير نفسه حاول إدخال (كوميدياتـه) وسـط (ريبرتوار) المسرح الذي كان لا زال متأثراً (بالدرامات الـكلاسيكية) . وعلى ذلك يمكن لنا فهم الطريقة القديمـة التـي كانـت متبعـة وهـي (حشر) إحـدى

الفكاهيات في برنامج الأسبوع أو الشهر المسرحي بجانب عروض الباليه ، أو الأوبرا التي كانت طعاماً ثقافياً جديداً له صولجانه وكيانه وتأثيره الجديد . خاصة على السادة الكبار وعلية القوم الذين كانت تقدم له هذه الحفلات للترفيه عنهم في المقام الأول . ومسرحية موليير المسماة (طرطوف) صعدت لأول مرة على خشبة المسرح عام 1664 م ضمن برنامج ترفيهي كان عنوانه (روائع الجزيرة المسحورة) في حوش الملك . كما أن مسرحيته الثانية (جورج داندين) قدمت عام 1668 م في حفل ترفيهي ملكي أيضاً . وفي عام 1670 م تعرض مسرحيته (العامي النبيل) على أحد المسارح الريفية في حفل صيد ضاحك أيضاً . هكذا خرجت المسرحيات . . في أحد القصور أو الأحواش أو الردهات الواسعة ، لأول مرة ، ومنها انتقلت بعد ذلك إلى مسارح العاصمة باريس . بل إن الفرقة الرئيسية للتمثيل في مسرح باريس كانت تنتقل هي الأخرى إلى القصر لتقدم أعمالها في حضرة ملك فرنسا وحاشيته ، كما حدث في مسرحية (المتخاصمون) للكاتب راسين .

كان مسرح « بورجندي » Burgundi هو أول مسرح ملكي ، يمنح هذا اللقب . وعندما هاجم موليير هذا المسرح متهماً إياه بالتقليدية ، تعرض موليير نفسه لردود لا تحمد عقباها ضد شخصه كمؤلف وممثل ، وتجاوز الاتهام حياته الشخصية أيضاً ، وهو ما جعله يكتب (ارتجالية فرساي) كمسرحية رداً على هذا الهجوم الذي أصابه من جراء مصارحته بوجهة نظره . عملت عدة مسارح باريسية كثيرة أهمها مسرح « بورجندي » ، مسرح « موليير » ، « ماريي » . وبعد وفاة موليير ضعفت هذه المسارح جميعها ، وتكون المسرح القومي الفرنسي في عام 1680 م ، ليسع ألفين من المشاهدين في تحد لتقاليد المسارح الإيطالية .

لقد تغيرت قوانين مسرحية كثيرة ، وتبدل العرف بآخر إبان ميلاد الكلاسيكية الجديدة وإشعاعاتها . كيف ذلك ؟

كانت الجماهير بدائية التصرف . بمعنى أنه إذا لم يرقها العرض المسرحي

أطلقت صفافيرها منبئة عن اعتراضها ، وقذفت الممثلين بالزلط والحصى الصغيرة التي أعدتها مسبقاً لهذا الغرض .

كما سمحت التغييرات المسرحية بذلك وأكثر ، كانت أغلى المقاعد على خشبة المسرح نفسه في جانبي المسرح يميناً ويساراً ، فكيف كان يمكن والحالة هذه أن يخرج الكاتب الدرامي من (قانون الوحدات الثلاث) أحد دعائم الكلاسيكية القديمة (زماناً ومكاناً وموضوعاً) ويكتب درامته في أماكن كثيرة ، وأحد النبلاء يحتل بشحمه المكان على خشبة المسرح . وكيف كان يمكن تغيير المنظر المسرحي أو الديكور لو تطلبت مشاهد الدراما ذلك ؟

وتغيرت طريقة الأداء التمثيلي عند الممثلين بحكم موقف الجالسين على خشبة المسرح ، وهم من علية القوم عادة . وحتى عام 1700 م لم يكن هناك مفر من عمل حساب لهم ، حتى ارتفعت النظرة بالحساسية تجاههم ، وتغيرت بذلك طرق كثيرة ، و كلاسيكية قديمة في فن الممثل المسرحي ، وكان مستوى الإضاءة ضعيفاً على وجه العموم . وكانت الرقابة في يد المدعي العام الملكي منذ بداية عام 1660 م ، وهو الجهة المسئولة عن الموافقة على العروض والمسرحيات . إلا أنه من المعروف أن الرقيب بصورته المعروفة عصرياً بدأ مهمته في بداية عام 1700 م على وجه التحديد .

لننظر الآن كيف كان موقف (الدراماتورجيا) في عصر الكبار الفرنسيين ، حتى نستطيع أن نضع أيدينا على التغييرات التي طرأت وميزت الكلاسيكية الجديدة فيما يرتبط بالمسرح أو بالدراما .

من الواضح تغير (موقف النقد) عند الكلاسيكية الجديدة . بمعنى أن النقد أصبح يسبق العرض المسرحي تحليلاً وعرضاً ، وخاصة فيما يختص بالقطعة الأدبية ذاتها ، وهو ما نطلق عليه باللغة الفنية (سبق النظرية والقاعدة على العمل الفني) . ومن هذا المنطلق ناقش الناقد الفرنسي المعروف (بوالو) نظرية

الدراما الكلاسيكية الأولى (الوحدات الثلاث) عائداً إلى أصل النظرية عند أرسطو والإنسانيين الإيطاليين . ومناقشاً إياها عند زملائه الدراميين سواء في القرون الوسطى أو في مطلع عصر النهضة عند لوب دي فيجا الإسباني ، وواصلاً إلى هذا التغيير الكبير الذي أدخله المسرح الفرنسي بالنسبة لهذه النظرية في القرن السابع عشر مضطراً لأن ينال إعجاب واستحسان طبقة البلاط وطبقة المواطنين من مشاهدي العروض المسرحية بالدرجة الأولى ، ورضاء الأكاديمية الفرنسية بالدرجة الثانية . فإذا استهدف هذا التجديد الهام رغبات النظارة والعلماء ، فهل يمكن أن يكون للدهشة أو الإستغراب مكان بعد ذلك ؟ خاصة بعد هذا الاستقطاب الكبير للجماهير المسرحية ؟ وهو ما عكس على المشتغلين بالفنون المسرحية مؤثراً في حياتهم الشخصية وانتقالهم نتيجة لذلك إلى حياة أفضل وعيش أكرم . الفنان « تاباريــن » يشتري قصراً منيفاً من دخل فرقته الكوميدية ، و لوب دي فيجا في أسبانيا يكسب الكثير من مؤلفاته الدرامية الواسعة الانتشار ، و شيكسبير في إنجلترا يرتكن على ثروة ضخمة حين يترك الحياة المسرحية في أواخر أيامه ، والكاتب « الكساندر هاردي » يعيش حياة شريفة من دخله من كتابات الدرامات المسرحية . ويحدث كل هذا في الوقت الذي كان يعلن فيه الكلاسيكيون القدامى أو لنقل المرتبطين بالكلاسيكية القديمة إنه لا يمكن الاعتماد على كتابة « الدراما » أو المسرح في العيش الكريم ، ومع هذا ـ ودفعاً لسوء الفهم أو اللبس ـ فإن كتاب فرنسا الثلاثة الكبار (كورني ـ راسين ـ موليير) استطاعوا بدراماتهم وكوميدياتهم أن يحفظوا ويحافظوا على قيم التأثير الدرامي العظيم في أعمالهم ، وهو ما أقام (جسراً شعبياً) بينهم وبين جماهيرهم وخاصة الجماهير العريضة التي مثلت شعبهم أحسن تمثيل .

تواجد الثلاثة الكبار في عصر واحد ، وإن فصلتهم بعض السنين عن بعضهم البعض ، لكن هذا التكاثف هو الذي أوجد خصائص الكلاسيكية

الجديدة بمعاييرها الضخمة التي عرفناها عند دراستنا لعصرهم . درامات كورني يطلق عليها (الدرامات القومية أو الوطنية) تحمل خصائص الحركة الداخلية والديناميكية والبطولة والرجولة والتضحية والشرف ، وكلها خصائص يثبتها الإنسان بنفسه (وليس يقوم بتحريكها عنصر القضاء والقدر الإلهي اليوناني القديم) ، كما يبرز في هذه الدرامات عامل (الوعي) وعي الإنسان لنفسه ولتصرفاته ولسلوكه ، وهو من أحد العوامل الهامة التي قوضت حقيقة الدرامات الكلاسيكية اليونانية القديمة ، فاضحة (عدم الوعي) لدى شخصيات القديم التي تراها الكلاسيكية الجديدة من وجهة نظرها (دمى عرائسية) في يد الكاتب المسرحي القديم ، وهو ماحض الدرامات الجديدة ضد عوامل الخوف من المصير والنبوءات والسريات وكل الأشكال الغريبة على العقل والوعي الإنساني ، وهو ما يثبت على الأقل (التفاؤلية) التي سلكها النوع الأدبي الجديد .

كما أن (الحب) وهو إحساس إنساني موجود في كل حياة قد نوقش . فلماذا إذن لا يوجد ـ وبنفس الكمية ـ في (الدرامات) ؟ وهو ما أعطى فرصاً كثيرة (للصراع) بأن يظهر على سطح الحياة المسرحية ، في اقتراب لمشاعر وأحاسيس الجماهير ، وهو ما تعرض له الفيلسوف الفرنسي (ڤولتير) بالشرح المسهب بالنسبة لشخصيات (كورني) التي وصلت بعنصر الحب للوطن أعلى مراتبها (المضمون الدرامي لمسرحية السيد أكبر شاهد على ذلك) .

وقد حققت الكلاسيكية الجديدة نتيجة لذلك (الذاتية) عند المُشاهد المسرحي ، عند إعطاء الفرصة له من خلال ماقدمته له من (درامات) ليحكم أو لا يحكم أو يبارك أو يتناقض مع النتائج التي يصل إليه البطل الدرامي عبر طريقه وأحداثه التي يمر بها طوال العرض المسرحي .

وحين يصل (راسين) إلى عرش التراجيديا الفرنسية ، فإنه يغذي الحركة المسرحية بعناصر جديدة ، حتى وإن اختلف أحياناً مع سابقه (كورني) ومعاصره أيضاً في بعض المفاهيم والأساليب . بمعنى تضمينه دراماته عنصر (الرغبة)

وعنصر (المعاناة المتضادة) بدلاً من الشرف عند (كورني) . وأصبحت عناصره الدرامية هي المحرك الأول لشخصيات دراماته . ولا ينكر الأدب المسرحي العالمي أن راسين كان أول من اهتم بالحياة الداخلية للإنسان وأحاسيسها المتفاعلة فيها في عرض غني مثير . وهي الخاصية التي استمرت بعد وفاته في أعمال (فلوبير) في القرن التاسع عشر ، وفي أعمال (بروست) في القرن العشرين .

وعند ثالث الثلاثة الكبار موليير نلمس (المباشرة) في فنه ، كما نتعرف على (الحقيقة) فيه أيضاً . فمن على خشبة المسرح هاجم ـ وفي حقيقة ـ المهاجمين له ولفنه (مسرحية ارتجالية فرساي تشير إلى رده على الهجوم الذي أصابه) . كما نعثر على ما أسماه علماء المسرح (نقاء وصفاء النظرية) واضحة في كل ما كتبه من كوميديات ، متجلية في عناصر السلوك الإنساني من الجشع إلى الأنانية إلى النفاق إلى سلوكات سيئة أخرى ، تجتاح النفس البشرية وتؤثر فيها وتفعل فيها الكثير الضار أيضاً ، وهو ما جعل من موليير القرن السابع عشر (واقعياً كبيراً) حتى قبل انبثاق المذهب أو الأدب الواقعي بعد ذلك بعشرات كثيرة من السنين . وهو ما وضع اسمه بين الكتاب (الإنسانيين) الكبار بخلطه بين الجيد والسيء والسمين والغث في لحظات واحدة داخل كوميدياته . ولا تختفي هذه الشخصيات الكوميدية بموت مبدعها . لأننا نراها بعد ذلك في القرن الثامن عشر ، بل وفي تطوير لنفسها بمزيد من الحرية ومزيد من التسلح الثوري الذي أدخلته عليهم طبيعة العصر وأفكار الكُتاب في هذا القرن الثامن عشر . وهي من نتاج التقدم الطارىء على الفكر وعلى المجتمعات وعلى ميلاد العلوم الحديثة وعلى العقل نفسه . ثم دخول تيارات أدبية وفكرية أخرى ، زحفت رويداً رويداً على الحياة الأدبية والحياة الفنية في مختلف بقاع العالم ، ونقصد بها تيارات الطبيعية والتعبيرية والرمزية والمستقبلية والتكعيبية والسيريالية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، وحتى اضمحلال الكلاسيكية الجديدة هنا وهناك ، ورغم امتداداتها الواضحة الجلية خلال القرن التابع (القرن الثامن عشر) وفي فرنسا بصفة خاصة .

• المَسـرَح الوَاقِـعِي

إذا أردنا التحدث عن المسرح الواقعي فإن البدء يقودنـا إلى تفسـير كلمـة (الواقعية) التي تمثل صفة هذا المسرح عبر مراحل ثلاث ، اختلفت فيها ، كما تباينت (الدرامات) المسرحيات في كل مرحلة وأخرى ، حتى لا يختلط الأمـر أو الزمان أو المكان على القارىء ، وبغية أن تشير هذه الدراسة إلى كل مرحلة على حدة . . هذه المراحل التي تكون في النهاية تعبير (المسرح الواقعي) .

المرحلة الأولى . . الواقعية البدائية :

أصل تعبير الواقعية باللغة اللاتينية . ويطلق عليها الواقعية الأولى أو البسيطة أو الساذجة ، نظراً لاهتمامها في البدء بالشمولية والعمومية ، وهو ما جعلها واقعية بسيطة الشأن غير مركبة التراكيب الأدبية والخطوط التي يجب أن يتضمنها التصوير الأدبي الجيد الصنع ، وهي واقعية عكست الواقع العام في سهولة ويسر .

عرف اليونانيون والرومانيون هذه الواقعية الفطرية مقدمة عالـم الأساطير القديمة حيث القضاء والقـدر والقوانـين الإلهيـة العليا والعقوبـات والعذابـات هي مصدر الحركة والواقع ، ومصدر القوة والبأس أيضـاً . ونتيجـة لذلك ، تحكم هذا العالم الغريب في مشاعر ومصير الفرد ، وفي ضياعه أيضاً . ومن السهولـة بمـكان العثـور على هذه الـواقعية الأولى في مسرحيات الكاتبـين اليونـانيين (اسكيلوس) و (سوفوكليس) . عند الأول في مسرحياته (الفرس ، بروميثيوس مقيداً ، الاورستية بحلقاتها الثلاث ، أجا ممنـون ـ حامـلات القرابـين ـ ربـات

العذاب ، سبعة ضد طيبة) . وعند الثاني في مسرحياته (أنتيجونا ، الكترا ، أوديب ملكا ، أياس ، أوديب في كولونوس . . . وغيرها) .

لم يستمر المسرح الواقعي البدائي ـ إن جاز لنا استعمال هذا التعبير ـ طويلاً على هذه الصورة ، فسرعان ما يغير الكاتب اليوناني يوريبيديس ثالث الكبار هذه الموازين القاسية ، ويوجهه كأدب مسرحي إلى الدخول في مرحلة هامة أخرى تعني أول ما تعني بإبراز الانسان بدلاً من آلهة اليونان ، على اعتبار وضعه في نقطة الارتكاز ، وفي حساب لمشاعره وآلامه وعذاباته ، وتخفيفاً كبيراً من جبروت الآلهة وأحكامهم ، ويمثل يوريبيديس تقدماً هاماً بهذه الأفكار الانسانية داخل مسرحه بصفة خاصة وعلى مستوى تاريخ المسرح الاغريقي (اليوناني) القديم بصفة عامة . ولعلّ ما يؤيد وجهة نظرنا ، المسرحية اليونانية الكوميدية المسماة (الضفادع) التي كتبها رابع شعراء اليونان أرستوفانيس عام 405 قبل الميلاد حين أقام النصف الثاني من مسرحيته على المناظرة الأدبية الشعرية التي تقوم فيها الموازنة بين الشاعرين اليونانيين (أسكيلوس) و (يوريبيديس) لاختيار عودة أحدهما من الدار الآخرة (هيدز) لاحياء (الدراما) باليونان بعد موت الشعراء العظام ، إذ عبر هذه الموازنة أو السجال الأدبي الرفيع نتعرف على كثير من التجديدات الدرامية الانسانية التي اقترب بها (يوريبيديس) من الجماهير الاثينية ، وهي كلها تسجل وجهة النظر الإنسانية ، والتي سجلها كاتبها (ارستو فانيس) خير تسجيل ، وطالما أن المسرح (أبو الفنون) لاحتوائه على خشبته كثيراً من الفنون الأخرى ، فلا بدّ هنا من الاشارة إلى أن الواقعية الأولى التي نحن بصددها قد عاصرت هي الأخرى فروعاً كثيرة من الفن التشكيلي ، وعلى نفس الشكل المغرق في تعاليم الأساطير ، ومع ذلك فقد ضاق النحاتون بنحت تماثيل الآلهة وانتقلوا منها إلى نحت البشر العاديين والرياضيين ورجال الدولة من أمثال (ميرون) و (بوليكليتوس) وهو ما يكاد يكون معادلاً لما فعله الأدب الدرامي في نفس الفترة .

إلاّ أن اختفاء هذه الواقعية البدائية الأولى لا يعني اندحارها ، لأنها لا زالت تعيش بعناصرها الساذجة حتى وقتنا هذا ، وتظهر أحياناً بين الحين والحين ولكن بطريقة وشكل آخرين ، ودون أن يكون لها خصائص المدرسة أو المذهب أو التيار .

المرحلة الثانية . . الواقعية النقدية :

تعتبر الواقعية النقدية أحد الأشكال المطورة للواقعية البدائية السابق الحديث عنها ، حتى وإن كانت على مسافة شاسعة بينها . والواقعية النقدية نتاج القرن التاسع عشر جاءت مغيرة من واقع إلى واقع ، بعد عجز الواقعية الساذجة عن مد يدها كآداب وفنون لتطوير الطبقات المتوسطة ، وعلى الخصوص بعد استئثار المجتمع الرأسمالي ، استهدفت هذه الواقعية النقدية وضع الثقافة والفن على مستوى واحد مشترك ، وفي استعمال للنظرة التاريخية العلمية وتقريبها قدر الامكان إلى وعي الفرد والمواطن ، وهي واقعية سرعان ما انتشرت بعد انبثاقها في بلدان كثيرة من العالم الأوروبي . . في فرنسا وانجلترا وروسيا والمانيا. وأصبح من الطبيعي العثور عليها في آداب ومسرحيات (سكوت) و (جوجول) و (كللر) في القرن التاسع عشر ، ثم عند (مارتن دي جارد) و (توماس مان) و (جورج برنارد شو) و (جارسيا لوركا) [1] و (جولز وورثي) [2] في بدايات القرن العشرين ، كما نلمح امتداداتها وبنفس الخصائص الواقعية النقدية في أعمال ما بعد الحرب العالمية الثانية ـ نتيجة وجود المجال الواسع لها . عند السويسري (فردريك

(1) فيديركو جارسيا لوركا (5/ 6/ 1898 ـ19/ 8/ 1936) شاعر وكاتب درامي أسباني . أهم دراماته (يرما ، عرس الدم ، ماريا بينيدا ، الاسكافية العجيبة ، بيت برناردا ألبا) .

(2) جون جولز وورثي (14/ 8/1867 ـ31/ 1/ 1933) كاتب قصة ودرامي انجليزي . حاصل على ليسانس الحقوق من جامعة اكسفورد وجامعة هارو . ناقد ومؤرخ واقعي للطبقة المتوسطة العليا الانجليزية . مؤسس نادي القلم البريطاني . حاصل على جائزة نوبل عام1932 م .

دورينمات) [1] والالماني (بيتر فايس) [2] والايطالي (البرتو مورافيا) .

لعبت انجلترا دوراً هاماً في محاولات الواقعية في القرن التاسع عشر ، خاصة في منتصفه عندما توسعت تجارتها الحرة وبعد أن وطدت نفسها في المجال الصناعي بما جعلها من أثرى الأثرياء اقتصادياً . كما كان لسياستها الخارجية التعسفية ونظامها الامبريالي ضلع كبير في هذا الموقف . . (في عام 1854 م أنشأت انجلترا وزارة خاصة بالمستعمرات) ، وكل هذا قد انعكس على المجتمع الانجليزي بطريقة وبأخرى ، وأوجد اختلافات وتضادات اجتماعية ، أدت إلى تحرك الطبقة العمالية الانجليزية مطالبة بحقوقها في العيش والرخاء . وكان من الطبيعي أن ينعكس ذلك أيضاً على المسرح الانجليزي . . وأن تتولد حرية النقد في التعبير ، وبالذات التعبير عن الواقع المعاش . وقد تمّ ذلك بعد تضييق الخناق عام 1843 م بقانون المسرح الذي أغلق المسرحين الكبيرين الملكيين ، في انفتاح على فكر حر بالتسابق الأدبي والمسرحي ، ومع ذلك فقد ظلت مسارح عتيقة الفكر الامبريالي تعمل ، على غرار مسرحي (دروري لين ، كوفنت جاردن) مستجدية الجماهير لأذواق عفى عليها الزمن . . ولكن في مرحلة احتضار فني ، إلاّ أن ذلك لم يؤثر بأية حال من الأحوال على الفكر المسرحي والأساليب الفنية الجديدة التي بدأت تأخذ طريقها داخل الأدب المسرحي الانجليزي وداخل إطار المحاولات الواقعية . ونتعرف على كتاب مثل (متوى ارنولد) (1822 ـ 1888 م) ، والايرلندي الأصل (ديون

---

(1) فردريك دورينمات (5 / 1 / 1921)
كاتب درامي سويسري يكتب بالالمانية . أحد كتاب الدراما المعاصرين المؤثرين في المسرح الحديث . يعتبر أرستوفانيس اليوناني مثله الأعلى في الكوميديا . تأثر بكل من برنارد شو وبرخت . أهم أعماله الدرامية (رومولوس العظيم ، هبط الملاك في بابل ، زيارة السيدة العجوز ، علماء الطبيعة ، الشهاب)

(2) بيتر فايس (18 / 11 / 1916 م)
كاتب الماني للدراما والقصة . يهرب عام1934 م من بطش الهتلرية إلى انجلترا ، ثم إلى سويسرا ، ومنذ عام1939 م يعيش في السويد . له جهود في المسرح التسجيلي (الوثائقي) . وتتضمن دراماته هذا التيار الجديد (غول لويزيتانيا، عالم واسع ، مارا ـ صاد، كلمة عن فيتنام).

بوكيكولت) (1828 ـ 1890 م) وغيرهما . كما قدم (ديكنز) بمحاولاته الاجتماعية في قصصه نصيباً من التعبير ، هذه القصص التي تحولت في كثير من الأحيان إلى اعداد (درامي) حولها إلى (درامات) جاهزة تمثل على خشبة المسرح ، وقد أضاف إلى هذه المحاولات الكاتب (توماس وليام روبرتسون) (1829 ـ 1871 م) كثيراً من الجهد بمسرحياته الناجحة ، والتي بدأت بدرامة ناجحة سنوياً منذ عام 1865 م ولمدة سبع سنوات متتالية بلا توقف ، وكانت كلها بلا استثناء تبحث في مشاكل العصر الانجليزي وواقعه ، متعرضة للمجتمع وبالنقد خاصة للطبقة المتوسطة الواسعة الثراء . وفي عناوين بكلمة واحدة للمسرحية مثل مسرحياته المعنونة بأسماء (الجمعية ، الأكل ، المدرسة ، النائب ، لعبة ، لنا) . وهو ما كان يتضح منه أن مسرحيات على هذه الصورة الأدبية المسرحية لم يكن من المعقول أن تجد لها مكاناً في مسارح الماضي . . قبل دخول المحاولات الواقعية التي طرأت على المسرح الانجليزي ، أو حتى تجد لها جمهوراً يمكن أن يستسيغها أو يقبل عليها قبل تنشيط فكر طبقة العمال المنبثقة عن التطور الصناعي في انجلترا ، وميلاد الطبقة الوسطى .

وعلى المستوى الفني كان هذا يعني اختفاء مديرين مسرحيين إلى عالم النسيان وبروز طبقة أخرى من الفنانين تؤمن بالحركة الواقعية النقدية الأدبية وتحاول تطويرها والارتقاء بها . ونتيجة لذلك ، انزوى الأسلوب (الرومانتيكي) وبطله الفنان (إدموند كين) [1] ، وودع الممثل الكبير (ماكريدي) المسرح بدور مكبث لشيكسبير كما ودع الادارة الفنية في المسرح . وقدم إلى المسرح

(1) أدموند كين (4 / 11 / 1787 ـ 15 / 5 / 1833)
ممثل مسرحي انجليزي ، عمل بالتمثيل الصامت (البانتوميم) ، ثم راقص حبل ، ثم مقلداً للحيوانات ثم انتقل إلى المسرح الانجليزي دروري لين حيث مثل شيلوخ في المسرحية الشيكسبيرية (تاجر البندقية) وتبع ذلك بعظائم الدرامات الشيكسبيرية (ريتشارد الثالث ، عطيل ، مكبث) في أدوار البطولة ، وأعاد دور اليهودي في دراما (يهودي مالطه) لكريستوفر مارلو.
حقق ثورة في طريقة الأداء التمثيلي ظل المسرح الانجليزي يحتفظ بنتائجها حتى اليوم . يجيد تمثيل الأدوار الكلاسيكية والرومانسية والديناميكية .

الانجليزي (صامويل فلبس) مديراً لمسرح (سارلرز ويلز) لمدة 19 عاماً قدم خلالها 32 مسرحية شيكسبيرية من مجموع الشيكسبيريات البالغ عددها 37 مسرحية . وتتميز فترة إدارته بالاتزان في برامج مسرحه ، وفي تقدير شديد لروح عصره ومفهوم آدابه المسرحية . وكان من بين الصاعدين الفنيين أيضاً (تشارلس كين) (1811 ـ 1868 م) ابن الممثل الكبير (كين) والذي أدار مسرح الأميرة منذ عام 1850 م ولمدة تسع سنوات كاملة . ويرجع إليه الفضل في نشر تيار (الواقعية التاريخية) في المسرح الانجليزي ، وهي نفس العناصر التي بدأ بها كاتب الرواية (والتر سكوت) أعماله الروائية رومانتيكياً ، كما أسهمت في الحركة السيدة (فستريست) الايطالية الأصل والتي كانت تحترف الغناء إلى جانب تمثيل الأدوار الكوميدية ، وقد عملت مديرة لأحد مسارح لندن منذ عام 1830 م حتى وفاتها عام 1856 م . وعلى مسرحها بدأ ادخال الواقعية في المنظر المسرحي والديكور ، فأصبحت المناظر كاملة الواقعية ، مغلقة مسوّرة من كل النواحي ، وفي استعمال للسقف حتى داخل المنظر المسرحي المسور كالغرفة أو القاعة مثلاً ، كما يرجع الفضل إلى السيدة (فستريست) في انشاء أكاديمية الدراما والموسيقى بلندن عام 1848 م لتدريس الأساليب الواقعية في فنون المسرح والتمثيل . ومع هؤلاء الواقعيين عمل آخرون في نفس الحركة والاتجاه من أمثال (أسكوواير بانكروفت) و (ماري ويلتون) (والين تاري) والدة المخرج الانجليزي الشهير ادوارد جوردون كريج و (جون هير) و (فوربس روبرستون) .

ومع كل ما تقدم ، فإن النصف الثاني من القرن التاسع عشر ينقل كل فنون المسرح الانجليزي إلى الواقعية ، ويعتبر أغلب كتاب الانجليز ـ نتيجة انتاجهم ونوعيته ـ واقعيين بمعنى الكلمة ، بعد أن وقفوا في وجه الحركة (الرومانتيكية) وتركوا ما بقي من (الكلاسيكية) بعيداً عنهم . وعمل كل منهم ـ قدر ما في وسعه وعبر انتاجه ـ على تصوير الحياة والطبيعة تصويراً واقعياً ، حتى مع قبولنا للنظرة الخارجية التي فهموا عليها تعبير الواقعية ضمن مراحل حياتهم وابداعاتهم

الأولى ، ولقد بقى قليل من كتابهم على هذه النظرة الأولى ، وهم من لم يتقدموا على طريق التطور بعد ذلك . بينما انصرف أغلبية الباقين إلى الدخول تحت جلد الانسان ونافذين إلى طبيعته منشئين العلاقة الواقعية بينه وبين التعقيدات التي امتلأت بها حياته الاجتماعية ، باحثين في العمق وداخل حقيقته ، مستعملين علم النفس والعلاقات الاجتماعية وأحكامها . على هذه الصورة تقدم المسرح الواقعي الانجليزي على أكتاف سيرْ (هنري ارفنج) 1838 ـ 1905 م واسمه الأصلي جون هنري بوردريب مدير مسرح الليسيوم لمدة عشرين عاماً من 1878 حتى عام 1898 م ، (الين تاري) بطلة مسرحه ، (روبرتسون) يقدم (مسرح المشاكل) ، (آرثر جون) (1851 ـ 1929 م) و (آرثر وينج بينرو) (1855 ـ 1934 م) والاسكتلندي الأصل (جيمس ماتوى باري) 1860 - 1937 م ، (سومرست موم) [1] 1874 ـ 1965 م .

ووسط هذه الصورة ومنذ عام 1883 م تنبثق (الجمعية الفابية) كجمعية اصلاح اشتراكي للمجتمع الانجليزي ويشترك في التوجيه بها والدعاية لها الكاتب الايرلندي (جورج برنارد شو) إلى جانب (سيدني ويب) . وهي جمعية اصلاحية تتحالف مع حزب العمال وأحزاب عمالية أخرى خاصة بين سنوات 1899 ، 1902 م ثم مرة أخرى بين سنوات 1900 ، 1903 م وكان من نتيجة هذا التحالف إلى حد كبير مولد حزب العمال البريطاني عام 1906 م .

من واقع هذه الحياة خرج الناقد الانجليزي (وليم آرثر) 1856 - 1924 م مترجماً أولاً لدرامة (أعمدة المجتمع ـ للكاتب النرويجي هنريك ابسن) لما فيها من نقد اجتماعي صارخ يضع التقاليد الجامدة الصماء في مواجهة الطبيعة الحقيقية للانسان . وهو ما سمح لمسرحيات وأفكار دعت إلى وجهة نظر تسمى

---

(1) وليام سومرست موم (25 / 1 / 1874 ـ16 / 12 / 1965) .
كاتب قصصي ودرامي انجليزي، من أكبر الكتاب الشعبيين . درس الطب بانجلترا . في بداية حياته القصصية كتب في القضايا الاجتماعية داخل قصصه الطبيعية .

(الوجوه والأقنعة) تُعري وتنقد ، ظلت سائدة ولفترة طويلـة حتـى عام 1895 م عندما مثلت دور البطولة أكبر الممثلات الإنجليزيات من أمثال (اليـنـور دوس) و(سارة برنار) كما قام الإنجليز وسـط موجـة الـواقعية النقـدية بتمثيل مسرحية (نورا - هنريك ابسن) أيضاً على مسرحهم .

في عام 1891 م ينشيء الانجليزي الجنسية من أصل هولندي (جـراين) (1862 - 1935 م) المسرح المستقل على غرار المسرح الحر الفرنسي الذي أنشأه بباريس المخرج الفـرنسي (أنـدريا أنطـوان) . ويفتتـح مسرحـه بمسرحية لإبسن بعنوان (الأشباح) ومع أن المسرح قد تلقى سيلاً من النقد ضده وضد الدراما الإبسنية التي كانت باكورة انتاجه ، إلاّ أن ذلك لم يؤثر على الصورة الواقعية التي جاءت عليها المسرحية ، والحدث الواقعي الذي أحدثته بالفعل بين الجماهير الانجليزية آنذاك .

وفي العام التالي 1892 م يتابع المسرح خطته الواقعية النقدية إن جاز لنا هذا القول ، فيقـدم مسرحية من أولى مسرحيات الانجليزي (جـورج برنـارد شو) بعنـوان بيوت الأرامـل - كتبهـا في نفس العـام 1892 م ، وصـادف ظهـور المسرحية بحـث درامـي للمـؤلف بعنـوان (أهميات الإبسنية) ، والمسرحية كوميديا نقدية ساخرة للمجتمع الرأسمالي ، الـذي اعتـاد (برنـارد شو) على الايقاع به ونقده النقد الواقعي المر في المجلة التي كان يشترك في تحريرها بعنـوان (مجلـة السبـت) . وبتعـاون مع (آرثـر) كوّن (برنـارد شو) (مسرح القـرن الجديد) عام 1897 م على غرار المسرح المستقل . وكان مسرحاً خاصاً بجمهور خاص يحضره ، ويشاهد المسرحيات غير المصرح بتمثيلها ، والتي لم يوافق الرقيب الانجليزي عليها . وإلى جانب ذلك عملت (جماعة المسرح) ولمدة ثلاثين عاماً بممثلين من الهـواة مجربـين في أعمال (برنـارد شو) ، (هـاوبتمان ، جوجـول ، جوركي ، فيديكند ، كايزر ، بيرانديللو ، كوكتو والامريكي كليفورد أوديتس) . لم تكن الفرقة تعرض إلاّ يوماً واحداً في الأسبوع ، هو يوم الأحد مساء ، تستعير

اليوم من أحد المسارح المحترفة التي كان القانون الانجليزي يحُرّم عليها العمل في يوم الراحة الأحد . وهو اليوم الذي كان فرصة أمام الفرقة لخلوه من العروض المسرحية المحترفة . وصعدت أعمال الكتاب الدراميين الانجليز ، كدرامات محلية انجليزية ، على يد أول فرقة رسمية (مسرح البلاط الملكي) منذ عام 1904 م مقدمة أعمال كل من الدراميين برنارد شو ، جولز وورثي ، جرينفيل باركر ، القديس جون هانكين .

الكاتب برنارد شو (1856 ـ 1950 م) من مواليد مدينة دبلن عاصمة ايرلندة . عاش حياة مضطربة في مستهل حياة طفولته ، يضطر معها إلى البحث عن لقمة العيش وهو في سن السابعة عشرة . يعمل موظفاً صغيراً . فصرافاً قبل أن يرحل إلى مدينة لندن ، حيث يبدأ هناك الكتابة . يعمل ناقداً موسيقياً ومسرحياً وهو في سن الثلاثين ، نتيجة دراسته السابقة الخاصة للموسيقى ، سافر إلى لندن بحثاً عن عبقرية كل من الموسيقي (فاجنر والدرامي إبسن) .كتب عدة روايات طويلة ، ثم اشترك في الحياة السياسية عن طريق عضوية الجمعية الفابية . صورت دراماته (العصر الفكتوري) بنفاقه وأكاذيبه ، كما كتب موضحاً عالم الصفقات والخيانات اللاانسانية ، عن طريق الواقعية . كان يعتبر (ابسن) مثله الأعلى بما كان يعثر عليه في دراماته من كشف للمجتمع النرويجي وتعرية لأصحاب المصالح الرأسمالية فيه . وهو ما كان (برنارد شو) يجد فيه كثيراً من الشبه بالمجتمع الانجليزي . لذلك فأبطاله كرجال ونساء من واقع معين ، يناقشون في السياسة ، ويتعرضون عبر مشكلاته التي يضمنها دراماته إلى تصعيد فضائح في المجتمع على مستوى السطح ، يناقشون قضايا عسكرية وأخلاقية ، يقولون الخطب والنصائح ضد المستعمر والاستعمار ، ويحُمّلون الفساد والانحرافات وتشويه الشخصية الانجليزية وإعوجاجها إلى عالم الرأسمالية وسلوك الرأسماليين .

اعتمد برنارد شو في مسرحه الواقعي النقدي على (الضحك الساتيري) ، مجتازاً بهذه الطريقة كل الحروب التي قامت في وجهه مناهضة إياه ،

ولم يسمع لنقاده أبداً . وعاش كانسان داخل حياة خاصة به ، لم يأكل اللحم ، لم يشرب الخمر ، لم يدخن ، لم يقبل أية أوسمة ، لم يعش الحياة الاجتماعية للفرد ، رفض أيضاً ضمن مرفوضاته جائزة نوبل . فقط عمل كثيراً . . وكثيراً جداً . وعاش 94 عاماً ، بين المجتمع والسياسة وبين المسرح والواقعية . وتتجلى الواقعية لديه في الديالوج الأدبي ، مفصحاً وفي رؤية واضحة عن المتناقضات الاجتماعية لعصرة ومعالجاً في كوميديات ساخرة وناجحة العلاقة الداخلية الأبدية بين الرأسمالية والامبريالية ، وفي أعلى صوت مسرحي درامي نبع باللسان الانجليزي من درامات الأدب الواقعي الانجليزي . ومسرحياته (كانديدا ، مهنة السيدة وارّن ، تلميذ الشيطان ، قيصر وكليوباترا ، الميجور بربارا ، الانسان والسلاح) وعشرات أخرى من الدرامات وفي نفس الاتجاه كتب (جون جولز وورثي) (1867 ـ 1933 م) مسرحيات شتى . كان أولها (الصندوق الفضي) مهاجماً التفرقة في معاملة المحاكم وطبقياتها ، بينما تبحث مسرحية (الماء والنار) الأحاسيس الداخلية لمضربين عن العمل . ثم يعالج في درامته (الحقيقة) شكلاً من أشكال السجون في بلاده . وهكذا سارت الاحدى عشرة مسرحية التي كتبها ، إضافة إلى قصصه ورواياته الكثيرة .

وفي بلاد روسيا القيصرية نعثر على تفجرات للواقعية النقدية ، عند الدراميين وكتاب القصة والرواية . وأهم مظاهر هذا الطور عند المسرح الواقعي نجده في مسرحيات جوجول ، وعلى الأخص مسرحيته (المفتش العام) ، الساتيرية النقدية (كتبها عام 1836 م) . المسرحية صيحة من صيحات النقد الواقعي الذي يتعرض لأشياء خطيرة وعلى الأخص (البيروقراطية) ، ومتى ؟ في عصر القيصرية الروسية . . هذه البيروقراطية التي كشفت عن الفساد الاداري داخل الأجهزة الادارية جميعها ، بما عدّه النقاد العالميون صورة (كاريكاتيرية) ساخرة لواقع المجتمع هناك وقتذاك . وعندما عرضت المسرحية على مسرح (بيتر فاري الكساندرنسكي) ليلة 19 أبريل عام 1836 م وبتصريح من القيصر نفسه

أثارت عاصفة شديدة بين الناس . . كبار الموظفين وصغار العامة على السواء . ولم يمض شهر واحد على عرضها الأول حتى قام المسرح الصغير بموسكو بعرضها ببطولة الممثل الشهير (سشبكين) الذي يعتبر دوره في المفتش العام من أعظم أدوار حياته . ومع أن جوجول قد بدأ حياته بالرومانتيكية المشهورة بها أعماله ، إلاّ أن مسرحيته التي نحن بصددها قد حولته إلى طريق الواقعية النقدية بلا شك . وعلى نفس النهج الواقعي تمّ إخراج المسرحية كما تمّ تمثيلها . . اتحاد فني في فن الكتابة المسرحية الواقعية ، واتحاد فني في التمثيل والاخراج وكان لا بدّ ـ نظراً لمقتضيات العصر ـ أن تخرج الواقعية النقدية ، وأن يحمل شعارها على أكتافه المسرح الواقعي مما لاقى تجاوباً لدى الجماهير الروسية التي كانت قد ضاقت إلى حد كبير بالتراجيديات الكلاسيكية والميلودرامات الفرنسية والمسرحيات الغنائية ونوعيات الفارس التي كانت تملأ المسارح وقتذاك . ومع أن ميكلوش الأول كان قد قرأ المسرحية وصرح بها ـ كما سبق ذكره ـ ثم بعد مشاهدته لها عرضاً مسرحياً ترك المسرح غاضباً ، إلاّ أنه قال « إن هذه المسرحية مكتوبة لكل واحد منا ، وخاصة لي أنا » بل إنه بعث إلى وزرائه لمشاهدتها مما أثار ضغائن كثيرة ضد المؤلف الذي لم يستهدف سوى الواقع الروسي ، محاولاً نقده في قوة وشدة عبر تمثيل واقعي من الممثلين . وهو ما نبه الجماهير إلى قوة الواقعية النقدية ، فنبذت هذه الجماهير كل الألوان التي كان يقدمها المسرح قبلاً ، في انتظار للقاء مع شخصيات حية واقعية مثل (هلستاكوف) .

وعلى نفس النمط والنهج يسير (الكسندر نيكولايفتش استروفسكي) (1823 ـ 1886 م) الذي كتب 50 مسرحية في ثلاثين عاماً ، ناقداً في أغلبها ـ وواقعياً ـ الطبقات الاجتماعية التي كان المال هو الإله والمعبود لطبقة الاقطاعيين وطبقة التجار الجشعين . ودرامته (الغراب للغراب) التي كتبها عام 1850 م تفضح الشخصيات التجارية الروسية المتحكمة في الأسواق والبضائع . ولقد كان الفضل لنجاحها يعود إلى (الشكل الواقعي البحت) الذي قدم بها المسرحية عرضاً

على المسرح ، وإلى هذه الملاحظات التي أعطاها شخصياً المؤلف (استروفسكي) للممثلين وللمخرج سواء بسواء . وكانت لا تخرج عن ايضاح أن الشخصيات واقعية تعيش على الأرض الروسية بين الممثلين والممثلات ، حية بمشاكلها غير الغريبة عن الحدث اليومي في حياتهم ، وهي هي هذه الشخصيات بعاداتها وسلوكها وتفكيرها ومواقفها . . بل وبنفس الحوار الذي كانت تستخدمه نفس هذه الشخصيات التجارية والاقطاعية في حياتها . ولقد تتابعت مسرحياته (العاصفة ، الوظيفة القادمة ، ذئاب وحملان ، نقود المجنون ، عروسة بلا مهر) ، وعلى نفس النهج الواقعي النقدي ، فأكمل وبحق الطريق الذي عبده زميله (نيكولاي فاسيليافيتش جوجول) 1809 ـ 1852 م .

ومع ذلك ، فإن السيل الواقعي لم يتوقف في روسيا القيصرية ، ونستطيع أن نكتشف في أعمال كثيرة لكتاب آخرين خط التيار النقدي جلياً واضحاً . كما في بعض أعمال نيكولاي الكسندروفتش دوبرليوبوف (1836 ـ 1861 م) ، نيكولاي جافريلوفتش تشارنيسفسكي (1828 ـ 1889 م) ، الكساي كونستانتيفوفتش تولستوي (1817 ـ 1878 م) أبو الدراما التاريخية الواقعية ومؤلف القصص والروايات التاريخية الروسية الشهيرة ، والذي سجلت أعماله حركات عصره تصويراً واقعياً رائعاً ، كشف عن سلوك المجتمع وروحه ووجهة النظر لديه ، ثم ليونيكولايفتش تولستوي (1828 ـ 1910 م) صاحب درامات (سلطان الظلام ، الجثة الحية ، ثمرة المعرفة) .

هذا بينما نجد للواقعية النقدية مكاناً آخر على الخريطة المسرحية ، وفي مكان بعيد بعض الشيء عن القارة الأوروبية ، وفي شمالها . . في النرويج ، عند الكاتب هنريك إبسن (1828 ـ 1906 م) ، وهو من أكثر الكتاب المسرحيين الذين تعرضت ـ ولا زالت ـ تتعرض أعماله للمد والجزر . بمعنى عدم الفهم الكامل لحقيقة هذه الأعمال. وهو ما يظهر في الموجات الإبسنية التي يتعرض لها انتاجه وخاصة في اوروبا ، عندما تحتضن مسارحها لعدة سنوات متتالية أعماله ،

ومرة أخرى ، عندما تنقطع نفس المسارح عن تمثيل هذه الأعمال ولسنوات طويلة أحياناً . ونفس ما يحدث اليوم ، حدث أيام إبسن نفسه بل وفي بدايات سنواته المسرحية . أطلق عليه تعبير (ثوري المسرح) ، على اعتبار الثورة الواقعية والاجتماعية التي أتت بها دراماته . ثم لم يلبث أن تعرض للانزواء هو ودراماته معاً . . حتى أصبح منعوتاً (بالكلاسيكية) . . أي بزوال موضته (الدرامية) . ولما مات خرجت مسرحياته من جديد بعد أن اعترف العالم به مرة ثانية ، واعتبر مسرحياته درامات حية دائمة الثورة والتجديد ، يعتبر إبسن شاهد عيان على عصرين هامين بالنسبة للأدب الدرامي . . العصر الذهبي للرأسمالية ، وعصر انحدار الرأسمالية . ولهذا يحاول أبطاله أن يعيشوا عيشة واقعية حسب ما تمليه عليهم الظروف والطبيعة ، إلاّ أنهم يصطدمون دائماً بالواقع فيتحطمون ، أو تتحطم مثلهم العليا نتيجة فساد المجتمع وتعارضه مع أفكارهم وأخلاقياتهم . ومع أنه بدأ بعض كتاباته الأولى متأثراً بالمذهب (الرومانتيكي) إلاّ أنه سرعان ما اتجه إلى الواقعية ، والواقعية الاجتماعية . سافر إلى ايطاليا ومصر والمانيا واستفاد ككاتب درامي من كل هذه الجولات ، ولقد تعلم كثيراً في فن كتابة المسرحية من زميله يوجين سكريب (1791 ـ 1861 م) وخاصة تقنيتها وفنياتها ، كما يعترف هو نفسه بتطوير هذه التقنية مستقبلاً بما تعلمه من الدرامي الكسندر ديماس الابن (1828 ـ 1895 م). ولم يمنع ذلك إبسن من أن يدخل إلى عالم الرمز إلى جانب عالم الواقعية ، كما يتضح ذلك جلياً في مسرحيته (البطة البرية) التي كتبها عام 1884 م .

لقد استطاع الكاتب هنريك إبسن من خلال وظيفته الفنية (كدراماتورج) ومخرج مسرحي بمسرح برجني نورسك الذي دعاه للعمل فيه الفنان أول بول بالنرويج أن يوطد نظرياته الأدبية والفنية حيث كانت البدايات الأولى لوظيفة ومهنة (الاخراج المسرحي) في العالم وفي أوروبا أيضاً في تلك الفترة . وهو ما حقق تجديدات لا زالت محققة أثرها على المسرح النرويجي وتاريخه الفني . ولقد سافر إبسن

استكمالاً للدراسة الفنية إلى كوبنهاجن ودرسدن دارساً وبصفة خاصة طريقة (دافيسون) في التوضيح الواقعي السيكولوجي ، ثم عاد إلى برجن بفهم جديد (للدراماتورجيا) والاخراج المسرحي معاً . ومع انشغالاته الكثيرة فإنه لم ينقطع منذ الفترة من سنتي 1852 م وحتى 1857 م عن تأليف مسرحية جديدة في كل عام . وحسب الاحصاء الرسمي لمسرح برجن فإن عمله لعدة سنوات في المسرح قد أنجز من ناحية الدراماتورج (مراقبة تأليف المسرحيات التي يعرضها المسرح) والاخراج المسرحي 100 مسرحية بالتمام والكمال . مؤثراً في إخراجه المسرحيات التاريخية والسيكولوجية . وقد اشترك أيضاً في بعض هذه المسرحيات شخصياً بإعداد وتصميم المناظر والأزياء المسرحية . وفي عام 1857 م يترك نهائياً مدينة برجن بعد خمس سنوات من عمله هناك . ويصل إلى مدينة كريستيانيا حيث مسرح نورسك من خريجي معهد التمثيل النرويجي ، ويظل يعمل حتى تصادف المسرح أزمة مالية يغلق بعدها أبوابه عام 1862 م . ويعود للعمل بمسرح كريستيانيا حتى يحصل على منحة للسفر إلى الخارج ، هناك ، حيث يكتب بعضاً من أعماله في روما وميونيخ ودرسدن . ولا يعود إلى بلده النرويج إلاّ عام 1891 م عندما تكون شهرته قد عمت الآفاق .

وتتميز دراماته التي كتبها خارج بلده (بيرجنت ، براند ، جاليليوس والقيصر) بضخامة شعرها الدرامي . ثم تتقدم على الطريق المسرحيات الاجتماعية (أعمدة المجتمع ، نورا ، لعبة البيت أو الدمية) ، وتدخل المسرحيات النقدية الاجتماعية في طور آخر (عدو الشعب ، الأشباح ، هيدا جابلر ، البطة البرية ، سيدة البحر ، البنّاء سولنس ، ايولف الصغير ، جون جابرييل بوركمان ، عندما تبعث الموتى) .

تشيكوف والمسرح الواقعي :

يمثل الكاتب الروسي انطون بافلوفتش تشيكوف (1860 ـ 1904 م)

مرحلة هامة من مراحل المسرح الواقعي ، تتسم بظروف خاصة ، وهو ما جعلنا نفرد لها مكاناً خاصاً داخل المرحلة الثانية من المسرح الواقعي ، باعتبار الفترة الزمنية التي تواجد فيها الكاتب تشيكوف ، وتسلسلاً مع التاريخ الزمني لمسرحياته من ناحية زمن تأليفها أو زمن عرضها على خشبات المسارح . ولقد سبق كتابته للمسرحية دخوله إلى عالم القصة التي بدأها في مطلع حياته الأدبية والتي كانت شخصياتها تقوم على (الكاريكاتيرية) . ولعلّه كان واقعياً في كل ما كتبه قصة كانت أم دراما ، ولعلّ مقولته التالية تفصح عن خطه الواقعي والاجتماعي حين ذكر في أحد خطاباته : « بطريقة فظيعة قُضي علي لولادتي في أحضان هذا المجتمع . مجتمع تعلمت فيه القراءة والكتابة في زمن تلعب فيه المادة دوراً خسيساً » . وليس هذا بعجيب إذا علمنا أن المدرسة في عهد القيصرية الروسية كانت مصنعاً لتخريج العبيد ، التلاميذ هناك يربون على الخوف والرعب والفزع والهلع ، وعلى الصمت أيضاً . كان المسؤولون عن الدولة وعن التعليم يحاولون تحطيم القيم الانسانية في التلميذ . . وكان هذا هو هدف المدرسة والمعلم . من أجل كل هذا وذاك كره تشيكوف المدرسة والمعلم ، حتى أنه ذكر في أحد خطاباته « أنه كان يحلم دائماً بالأيام السوداء والمعاملة الفظة التي سادت مدرسته في مراحل تعليمه » .

شب وترعرع في عام 1880 م بعد مقتل الاسكندر الثاني قيصر روسيا . وقد كانت تلك الحقبة من أعنف فترات الاقطاع المخيف . . حياة دون هدف أو عزيمة أو عقيدة . كان مصير الفلاحين التعساء معلقاً بين السماء والأرض . ومع ذلك فقد كان تشيكوف (يحلم) دائماً بالمواطن الصالح ذي النفس الراضية والأفكار المتحررة . وهو لذلك كان يعتقد أن هناك حياة أخرى ستكون . . حياة أفضل من الحياة التي يعيشها هو ، ويعيشها معه الملايين من معاصريه . وهو على هذا قد صور في دراماته الحياة اليومية بما فيها من أناس وأشخاص ، من مأكل ومشرب ، من نزهات وعمل . وأبرز لنا أناساً يعيشون داخل هذه الحياة بعجلتها

الدائرة التي تطوي كل أمل في الحياة ، وكل بريق في الأمـل . وهـو قد خصص لذلك بعضاً من شخصياته تعمل لسعـادة الآخـرين ولسعـادة الملايين من شعبه التعس الذي تطـويه عجلـة الزمـن دون أن يدري ما يحـل به من الاضمحـلال والتعذيب .

الرأسمالية يراها تشيكوف العامل الأساسي الـذي ينخـر في جذور مجتمعه نتاجاً طبيعياً لطبقة الاقطاع التي تنخر وتُقوض أسس هذا المجتمـع . فهـل كان يمكن العيش على هذه الحال ؟ هذا هو نفس السـؤال الـذي كان يتـردد وفي كل مسرحية بل وفي كل مناسبة على ألسنة أبطال تشيكوف . إنه يعرض حالة الناس في هذا المجتمع المليء بالأعاصير والمتناقضات ثم يضع بعد ذلك سؤالاً هو أشبه بالسم الزعاف . . هل يمكن بعد ذلك أن نعيش ؟

إذن . . لا بدّ أن تتجه الحياة نحو طريق آخر . ولكن إلى أين ؟ طبعاً لا يمكن العودة إلى الوراء مرة أخرى إلى عهد العبودية . . لا بدّ من أوضاع جديدة وأسس جديدة . لكن ما هي هذه الأوضاع وهذه الأسس ؟ هذا هو ما تبحث عنه شخوص مسرح تشيكوف .

يقول تشيكوف . . « إن الهدف الأكبر للانسان يكمن وراء تحركات داخلية هي في روحه وفي نفسه » . ولذلك نجد في شخوص مسرحياته القوة الكامنة ولا نجد العمل أو الحدث . إنهـا شخصيات مضحـكة عباراتهـم ملتهبـة وكلماتهـم مشتعلة ، لكن قدراتهم على تنفيذ ما يقولون تساوي الصفر في قيمته . وليس هذا عيبهم . . لأن تشيكوف يؤكد أنه عيب مجتمعهم الذي يعيشون فيه .

لـم يكن تشيكوف ثائراً ، ولـم يكن ماركسياً ممن يؤمنون بمبادىء ماركس ، ولـم تكن له صلة بطبقة العمال كما كان زميله الروسي مكسيم جوركي . فقط كان يبشر بأنه يوجد دواء لأمـراض روسيا الاجتماعية . لكنـه من المسلـم به أنـه كلما تقدمت به السن وتبلورت عنده حاسة الكتابة الدرامية ـ كما يتضح من مسرحه

ومسرحياته ـ كلما قرُب هو ودون أن يدري من مفهوم الاشتراكية الحقيقي. إذ لا شك أنه قد تعرف في عصره على المجتمع الرأسمالي . . ألا وهو طبقة الاقطاع ، ولذلك أورد مسرحياته على النحو الذي ظهرت به أغلبها . . صراع الشد والجذب في معالجة مشكلة اجتماعية معينة . . هذا الصراع الذي يتركه في النهاية دون حل . اذن نستطيع القول بأن مسرحياته تفتقد الخط الثوري للسير في الطريق الصحيح والثـورة على الأوضـاع القائمـة . . كما ثار (الخـال فانيا) على الأستـاذ سيربرياكوف . . وفي ثورة ناقصة من نهاية التغيير . . إن تشيكوف يفضح بشدة المجتمع القائم وقتذاك . . هذا المجتمع الذي لم يستطع أن يرفع راية العصيان ليخلّص نفسه مما هو فيه من فساد . وعدم الوعي عند شخصياته هو الـذي يفضحها . إن جل الشخصيات عنده تردد هذه العبارات . . « ماذا نصنع ؟ » إنهم يعيشون في عالم مخيف خاسر مقضي عليه . . و . . ينتظرون . ينتظرون بدلاً من أن يمدوا أيديهم لينتشلوا أنفسهم من الهوة السحيقة التي وقعوا فيها . لقد سجل تشيكوف في الربع الأخير من القرن التاسع عشر روسيا القيصرية تسجيلاً يعجز عنه المؤرخون .

ومن أعمالـه سواء ذات الفصـل الواحـد أو المسرحيات الكاملـة (الأغنية الأخيرة ـ 1887 م ، ايڤانـوف ـ 1888 م ، الـدب ـ 1888 م ، طلـب زواج ـ 1881 م مأساة الصيف ـ 1890 م ، وليمـة ـ 1890 م ، الخبيث ـ 1890 م ، اليوبيل ـ 1891 م ، طائر البحر ـ 1896 م ، الخال فانيا ـ 1897 م ، الشقيقات الثـلاث ـ 1901 م ، مضـار التدخـين 1902 م ، بستـان الـكرز ـ 1903 م ، نستطيع أن نقول أنه مرتبط بواقعية ليوتولستوي وشاعر روسيا العظيم تورجنيف . إنه في أعماله يسير نحو الواقعية الاشتراكية التي كشفها فيما بعد مكسيم جوركي . لقـد صور تشيكوف العالـم الماضي إلى الفنـاء في حقبـة زمنية معينـة . . صوره بحذافيره تصويراً جلياً دون أن يضفي عليه شيئاً من عنده . ولعلّه بتصويره هذا أوضح أنه ليس الانسان أو عالمه هو الذي ينحدر دون نجدة أو انقاذ ، ولكن وجه

هذا الانسان ووجه عالمه فقط هما اللذان يتعرضان للانحدار . . هذا الوجه التعس وهذا العالم القاسي اللذان عاصرا مطلع القرن العشرين .

يذكر برنارد شو « تشيكوف في مجتمعـه لم يثـق في قدرة النـاس على تخليص أنفسهم ، إن مسرحياته ذات الطابع الروسي العميق لتلائم كل البيوتات الريفية في أوروبا ، حيث حلت مباهج الموسيقـى والفـن والأدب والمسرح محـل القنص والرماية وصيد السمك » .

والمسرح الواقعـي عنـد (تشيكوف) مسرح بعيد عن العبـارات الحـوارية الجانبية (على حدة) لأن مسرحه يقوم على الواقع ، وعلى الواقع الجريء دون لف أو دوران . والدراما الواقعية عنده ـ وخاصة في مسرحياته الأخيرة ـ ممتدة في مسرح مكسيم جوركي (مسرحية بستان الكرز عند الأول ومسرحية البرجوازيون الصغار عنـد الثانـي) . ونعتبـر واقعية (تشيكوف) مقدمـة للـواقعية الاشتـراكية عنـد جوركي . ونفس العلاقة نجدها أيضاً بين مسرح تشيكوف الواقعي في روسيا ومسرح هنريك إبسن النرويجي في النـرويج من حيث اشتراكهـا في ايراد نمـاذج انسانية تعاني من الصراع بين النظـريات وبـين الحقائـق السائـدة والمتضـادة مع الأخلاقيات في المجتمع . الأبطال هنا وهناك (عنـد كل من تشيكوف وإبسن) يريدون نتيجة لأحاسيسهم أن يعيشوا وأن يتصرفوا حسب ما تهـوى نفوسهـم ، ولكنهم عندما يجابهون الحقائق المتناقضة في مجتمعهم فإنهم يتعثـرون . وبـذلك تطغى الحقائق على النظريات بل والقوانـين السائـدة (مسرحية الخـال فانيا عنـد الأول ، مسرحيتا بيرجنت وبيت الدمية أو نورا عند الثاني) .

كما نلمح تشابهاً ثالثاً بين (تشيكوف) وزميله (ليو تولستوي) من اتفاق مسرح كل منهما في أنه كان مسرحاً معلماً للشعب . فلقد كان تولستـوي مهاجماً للقيصر في مسرحياته وناقداً واقعياً لمجتمعه ، بل وكان يعرض في مسرحـه صوراً شاذة قاسية لأفراد من بلده يعانون نفسياً من ضغط المجتمـع وأساليبه الشـاذة . ونفس الشبه المشترك بينهما ، في أن (تولستوي) كان يسير أيضاً بأفكاره نحو التغيير

في الأوضاع ونحو النهضة الفكرية الجديدة . واستطاع أن يُضمّن ذلك صوراً حية واقعية عن البيروقراطية والأساليب الاستعمارية الطاحنة في مسرحيتيه (سلطان الظلام ، الجثة الحية) .

وفي علاقة شبه رابعة ، نجد خطوطاً مشتركة بين (تشيكوف) والايرلندي (برنارد شو) ، فقد كان كل منهما حرباً على الانحلال في مجتمعه (تشيكوف بمسرحيته الأخيرة بستان الكرز، وبرنارد شو بمسرحيتيه منزل القلوب المحطمة، مهنة السيدة وارّن) . مع الفارق بينهما في طريقة التوصيل . فبينما كان يلجأ (تشيكوف) إلى الاحساس الداخلي في الموقف الدرامي لإبراز ما يريد ، كان (برنارد شو) يتجه إلى طريقة الفهم البارد المكشوفة .

وآخر المتأثرين بتشيكوف هو الشاعر الاسباني (فدريكو جارسيا لوركا) (1899 ـ 1936 م) الذي يعتبر امتداداً حقيقياً لكل من الكاتبين (تشيكوف وبرنارد شو) . إلى جانب ما أضافه هو على مسرحه الاسباني من بقايا الكلاسيكية الاسبانية والرومانتيكية والسيريالية . ويتضح تأثره الواقعي في دراماته (بيت برناردا ألبا ، ماريانا ، عرس الدم) .

المرحلة الثالثة . . الواقعية الاشتراكية :

تعتبر الواقعية الاشتراكية هي المرحلة الثالثة لظهور الواقعية في شكل خاص ، بعد مرحلتي الواقعية البدائية والواقعية النقدية . والواقعية الاشتراكية أدباً أو فناً تشكيلياً أو مسرحاً أو فن شريط أو موسيقى تستهدف معرفة الواقع بالمجهر أو العين المكبرة . كما تضع في أول اعتباراتها الارتفاع بمستوى وعي الانسان . هي إذن والحالة هذه تعتمد على صدق التعبير الفني . . تعبيراً يشمل الطبقة والمجتمع والعصر ودون قيد أو شرط ، حيث تتعرض لتغييرات المجتمع وتطوراته وانتقال طبقاته أو بعضها من مستوى إلى مستوى آخر ، أو سقوط طبقات رأسمالية أو

برجوازية أو مولد طبقات جديدة كطبقة العمال أو طبقة الفلاحين . وهي - كتيار عقلاني واقعي - ترى أنه بدون معرفة وبحث كل هذه القضايا بعناصرها كاملة ووسط أبعادها الاجتماعية ، فإنه من الصعوبة بمكان وضع اليد على مكونات التكوين الأدبي أو الفني الملائم للشعب وللناس وللمجتمع وللدولة ، وللانسانية عامة .

ما من شك أن الواقعية الاشتراكية واحدة من التيارات الأدبية والفنية الحديثة في بدايات القرن العشرين . وقد خرجت متأثرة بالضرورة بالفلسفة الاشتراكية التي نادت بتغيير الواقع وعدم السكوت عليه . وعلى ذلك فهي لا تكتفي بالتعبير الفني أو الأدبي وحده ، وإنما هي تدعو إلى حركة التغيير في أساسات المجتمع ونظمه وعاداته . هذه النظرة دعت كثيراً من الأدباء والفنانين إلى اعتناق أفكارها من أمثال الفرنسي « لويس أراجون » (1897 م) ، الدانمركي « أندرسون نكسو »[1] (1869 - 1954 م) والبرازيلي « يورج أمادو »[2] (1912 م) ، التركي « ناظم حكمت » (1901 - 1963 م) ، الالماني « برتولت برخت » (1898 - 1956 م) . بالاضافة إلى كتاب سوفيت من أمثال « مكسيم جوركي » (1868 - 1936 م) ، « الكسندروفتش فاجيف » (1901 - 1956 م) ، « فلاجيمير فلاجيميروفتش ماياكوفسكي » (1893 - 1930 م) ، الكاتب

---

(1) اندرسون نكسو (62 / 6 / 1869 - 1 / 6 / 1954)
كاتب روائي دانمركي ، وواحد من كتاب الواقعية الاشتراكية الكبار . عمل خادماً وعامل حجارة حتى مرض . زار ايطاليا واسبانيا للعلاج الطويل . انضم بفكره إلى ثورة اكتوبر الاشتراكية منذ ساعاتها الأولى في شخص الحزب الدانمركي . ساعد بقلمه في توطيد الإصلاح الديمقراطي ببلاده . عاش منذ 1951 م بمدينة درسدن بالمانيا الديمقراطية حتى وفاته هناك .

(2) يورج أمادو (10 / 8 / 1912)
كاتب روائي برازيلي . حاصل على جائزة لينين للسلام ، انتهى من دراسة القانون في ريو دي جانيرو ، هناك حيث اشترك في الحركة العمالية ، يتعرض للنفي منذ عام1936 م ولا يعود إلى بلاده إلاّ بعد الحرب العالمية الثانية ، اختير عضواً في البرلمان البرازيلي ، ثم يجبر مرة أخرى على الهجرة عام 1947 م . كتب القصة والرواية منذ سن التاسعة عشرة .

الروائي « ميخائيل الكسندروفتش شولوخوف » (1905 م) .

لن يتسع المجال للدراسة لتحليل أعمال كبار الكتاب الواقعيين الاشتراكيين ، خاصة بعد أن زاد عددهم نتيجة إقبال كثير من كتاب الدراما في كل قارة حتى وصل انتشارها إلى الصين واليابان . لكننا سنحاول ـ قدر جهدنا ـ أن نختار من بينهم من يمثلون حقبات معينة لها دلالاتها أو تأثيراتها في تيار المسرح الواقعي . . موضوع هذه الدراسة .

لماذا اتجه الكاتب الروسي « مكسيم جوركي » تجاه تيار الواقعية الاشتراكية ؟ أو تجاه اثراء المسرح العالمي بصفة عامة والمسرح السوفيتي بصفة خاصة بالتعبير الواقعي الاشتراكي ؟ كتب جوركي . . « كتبت من أجل الحياة القاسية الداحرة البائسة ، كتبت لأنني كنت ممتلئاً بالانطباعات القاسية التي لاقيتها في هذه الحياة . ولأنني ما بين الحياة وبؤسها ، لم استطع أن أمنع نفسي عن الكتابة » .

على هذا نستطيع القول أن حياته البائسة وأيامه السوداء التي أطبقت عليه في العقد التاسع من القرن التاسع عشر هي التي خلقت اليوم للمسرح الشخصية القوية الحية المنفعلة بالجديد . . إذ كان يعمل لخلق السعادة للآخرين . وكان لا يهرب من ماضيه ولا يخجل منه ، بل على العكس نراه يعترف في كل مراحل حياته بأنه كان من المنحطين العاطلين عن العمل . عمل في وظائف حقيرة ، من بينها بائع تفاح أرخص الفواكه في الروسيا . إلاّ أنه أوجد نظرية جديدة تتلخص في أن الصراع في الحياة دائماً يشتد ويقوى كلما زادت المعاملات والعلاقات ، وهو ما من طبيعته إفراز شخصيات متعددة المذاهب والمشارب والأشكال . . في حالة تحالف واندماج مع بعضها البعض ، إلاّ أن كل الشخصيات تتفق مع بعضها البعض في شيء واحد ، هو البحث عن مكان لها تحت الشمس أو عن مصدر اقتصادي تعيش منه لتسد رمقها . والحياة عادة ما تكون كزوجة الأب قاسية داحرة . ولما كانت الحياة نفسها تمر بمرحلة صراع اقتصادي وسياسي واجتماعي في وقته ، بل وصراع

أدبي وفني كذلك ، فإنه كان لزاماً والحالة هذه مولد الطبقة التي كان يحلم بها جوركي في مجتمعه ، وخلق هذه الأفكار الجديدة التي طالما داعبت خياله ثم صعودها إلى السطح ، والتي كانت تهدف إلى الإعلاء من قيمة الانسان . . والانسان وحده . يقول جوركي : « إن ذنب الرأسمالية إنها تجعل من الانسان العامل عبداً لها . وهو عكس ما تنادي به الاشتراكية ، من أن الانسان هو مصدر كل شيء » . وكل هذه الأفكار وتلك هي الأساس في دعوته لأدب واقعي اشتراكي .

من أهم مزايا هذا الأدب اهتمامه بالمجموعات الشعبية . الناس في واقعهم يتألمون ويعيشون ويموتون . . هذا هو واقعهم . ومن الاهتمام بالانسان ومكانته استمد جوركي أدباً يدافع عن قيمة الانسان وعن كيانه . وكان لا بدّ للأدب الجديد أن يعنى بالبحث في الصراع القائم بين الطبقات ظاهرياً وباطنياً ، ثم إلى الاهتمام بإعلاء قيم الحياة الايجابية ، وفي ذلك استطاع الأدب الواقعي الاشتراكي استخدام الطبقات المسروقة ومناصرة قضاياها وحقوقها والدفاع عنها ، والوقوف بلا رجعة بجانب طبقة العمال التي كانت تتسم حياتها الوليدة . وفي تصوير أحياناً لانحدار الماضي أو انهياره ، وأحياناً أخرى للجهاد المبكر .

ولما كانت الدراما الواقعية الاشتراكية قد عاصرت الاستعداد للثورة السياسية ثم قيامها أولاً عام 1905 وفشلها . ثم عام 1917 م عندما قُدر لها التوفيق ، فقد اهتمت هذه الدراما بشخصيات الثوار البطولية وعكست ذلك في درامات ثورية كثيرة . فولدت شخصية « ليوبوف باروفايا » في المسرحية المسماة باسمها عند « كونستانتين اندريافتش » (1876 ـ 1945 م) ، وبذلك حلت دراما الواقعية الاشتراكية بعضاً من المشاكل الناتجة من التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . وعرف هذا المسرح الواقعي الجديد خصائص شخصية الانسان المناضل من أجل الاشتراكية ، ومن أجل إقامة مجتمع عادل متكافىء يهتم بالعمال والفلاحين ويخلق من تشردهم وتبعثرهم وحدة وجمعا وقوة تمثل طبقة أو أكثر

لها كيانها وخطورتها ، إن لم أقل هيبتها في ظل المجتمع الجديد .

وكان من حسن حظ الموجة القادمة أن قامت في عصرها اختلافات فكرية أدبية وفنية ، وهو ما انعكس بالثراء على الأدب والفن معاً . من المعروف في الحياة الأدبية أن الاختلافات المذهبية إنما توصل دائماً إلى آراء وأفكار جديدة ، تصارع « جوته » مع شيللر فكرياً ، واختلف الفرنسيان بلزاك و ستاندال أدبياً ، وهو ما عرفناه من حياتهم ومن الرسائل المتبادلة بين الالمانيين الأولين أو الفرنسيين الأخيرين . ولقد كان من حسن حظ أدب الواقعية الاشتراكية أن ظهرت مثل هذه التعارضات في وجهات النظر الأدبية بل والفنية بين كل من تشيكوف وجوركي الروسيين. أو بمعنى أصح بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية. وعلى الرغم من أن تشيكوف كان يرى في أعمال جوركي الأدبية والمسرحية شيئاً من الضعف ومن النقصان الذي يصل إلى عدم الفهم ، إلاّ أنه كان يحس مع ذلك أن جوركي يسجل بمؤلفاته ميلاد أشكال أدبية جديدة لم تشهدها روسيا من قبل ، أعمال جريئة وحلول أكثر عملية مما لم يجرؤ هو نفسه على كتابتها . . نسبة إلى المصارعات الأدبية التي كانت تملأ أعمال جوركي والتي كانت تكشف لتوها عن المسائل الحقيقية الواقعة وعلى الطبيعة ، وفي شجاعة وعمق ، ودون خوف أو مبالاة على هذا نضع جوركي كواحد من المصادر الهامة للفترة الأولى لخطوات الأدب الواقعي الاشتراكي .

البطل عند جوركي مثل (نيل) بطل درامته (البرجوازيون الصغار) يختلف عن زميله البطل عند تشيكوف . وبظهور مثل هذه الشخصية يبدأ الاختلاف عند كل من الكاتبين كما تظهر الفروق الفكرية والدرامية . البطل الأول عند تشيكوف يعاني أو هو يستعذب أحياناً حركة هادئة شعرية عاطفية تشيكوفيه يتجنب المواجهة. ونفس البطل عند جوركي يمثل طبقة عمالية جديدة ، إذ نراه عاملاً ممتلئاً صحة وعافية وقوة وحيوية ، معتزاً بنفسه أعظم الاعتزاز ، وبتصرفاته الحديثة في الدراما . وهو يظهر على ذلك شخصية ذات أبعاد نفسية وفيزيكية ليصبح بطلاً

بروليتاريا ثائراً يتحرك تحركاً محسوساً حسب خطة معينة وضعها لها الكاتب .

فبمجرد ظهور البطل (نيل) في المسرحية نلمح احتدام الصراع بين جيلين ، هما شخصيات الدراما . فروقات في الأفكار وفي الاحساس ثم الاعتراف بالجديد وفي التمسك بالنظام الطبقي المندثر . وهو ما يؤدي إلى الصدام ومواجهة الشخصيات بعضها بالبعض وفي ظل حرية الرأي والعقيدة . ويعلن جوركي في مسرحيته ومن أعلى منبر أن مغزى المسرحية هو الحرب . . الحرب على الأوضاع البالية والحياة القديمة العفنة . وهو نتيجة لذلك يسلح أبطاله ـ وخاصة ممن يحملون تعاليم البطولة الثورية ـ بالمعرفة والذكاء والقوة وحب العمل . . إلى آخر مزايا الشخصية الاشتراكية الحقيقية .

ومع أنني اعترف بأن جوركي قد نبع بأفكاره الدرامية ومن داخل مسرح تشيكوف خارجاً من عالمه الواقعي النقدي ، إلاّ أنني أرى أنه يتميز عنه بعنف جديد ، كما تتسم أعماله بقوة التدليل على آرائه مرة بالقوة وأخرى بالتعرية الفاضحة . وبينما الشخصيات عند تشيكوف تنتظر وتنتظر ، وتظل هكذا في حالة انتظار دائم للمستقبل السعيد والمجهول المنتظر والذي يحسونه بين ضلوعهم ، لكنهم لا يعرفون له من سبيل للظهور ، فإن شخصيات جوركي تتمتع بالجرأة البالغة والصراحة والقدرة على تنفيذ ما يجول بخواطرها دون أن تنتظر شيئاً أو تضيع وقتها في الانتظار . وهي على ذلك تصنع بيدها كل شيء .

نجح جوركي فور اكتشافه لفكرة البطولة الثائرة المتمثلة في النهضة البروليتارية في استعمالها ضمن ما يكتبه من درامات . وهو ما يسمى الانتقاء نتيجة البحث والتنقيب عن شكل جديد سماه الباحثون أو المؤرخون أدب ودراما الواقعية الاشتراكية . ويذكر جوركي في هذا المجال . . « يمكن تجنب التراجيديا ، لكن يجب أن يحل مكان هذا التجنب ، التمرد والعصيان . يجب استعمال القوة مع هذا المجتمع ورؤوسه حتى نستطيع أن نمحو القوانين الساكنة ، وأن نغير من هذا المجتمع الساكن الدائم الانتظار كما صوره تشيكوف » .

برخت والواقعية الاشتراكية . .

يعتبر الشاعر الالماني برتولت برخت (1898 ـ 1956 م) من أكبر المسرحيين دعاة إلى المسرح الواقعي الاشتراكي أدباً وفناً . وهو على حد قول صديقه الرسام العالمي بيكاسو قبل وفاة برخت (الشاعر الالماني العالمي) . كل حياته ، تؤكد التصاقه بمبادىء تيار الواقعية ، سواء كتب آدابه المنتشرة اليوم على مساحة العالم داخل المانيا ، أو بعد هجرته خارجاً في فنلنده أو الولايات المتحدة الأمريكية . وثورته الفنية تتمتع بعالمية الشكل ، وتحتوي كتاباته على عديد من النظريات التقدمية مضموناً وشكلاً . ولما كان يعمل بالاخراج المسرحي إلى جانب كونه مؤلفاً درامياً ، فإن ذلك قد ساعده على بلورة أفكاره ، وتأكيد نظرية (الإغراب) التي ابتدعها في مسرحه خصيصاً لدراماته في مراحلها الأخيرة بعد مروره بمرحلتي التعبيرية والتعليمية ، واصلا إلى (الملحمية) ، وتمتلىء مسرحياته بكشف الاستعمار وتعرية الامبريالية والامبرياليين ومصاصي دماء الانسان وعرق الأجير . وهو يقف موقف التضاد العلني مع الفاشية متمثلة في شخصية زعيمها السابق هتلر كاشفاً عن وحشيتها وعنصريتها وهدمها للانسان والمدنية سواء بسواء . ما من شك أن المسرح الواقعي في عهد برخت قد استفاد من النظريات الدرامية الحديثة التي أدخلها برخت على الحياة المسرحية ، والتي ساعد الشعر الالماني على انتشارها الانتشار الواسع السريع . كما كان لدراسات الماركسية التي بدأ دراستها منذ عام 1928 م فضل آخر في تكوين شخصيته وفي نموه إلى المسرح الواقعي . دليلنا على ذلك مسرحياته القليلة الأولى في العشرينات من هذا القرن (بعل ، طبول في الليل) اللتان تنتميان إلى المذهب التعبيري . يتضح بمذهبه الواقعي بخطه الاشتراكي في دراماته (أوبرا الثلاث بنسات، الانسان الطيب من ستشوان ، دائرة الطباشير القوقازية ، الأم شجاعة ، حياة جاليليو ، بنادق الام كرار ، امبراطورية الرعب ، اوقفوا صعود أرتوري أوي ، محاكمة لوكللوس ، صعود وسقوط مدينة ماهوجني ، الأم ، السيد بونتيلا وخادمه متّى ، جان دارك المذابح).

واقعيون آخرون . .

في فرنسا نجد الشاعر الفرنسي والكاتب الدرامي والروائي لويس أراجون واحداً من رواد الأدب الدرامي الاشتراكي هناك . ورغم دخوله بأعماله في تيارات ومدارس أدبية مثل الدادية والسيريالية ، إلاّ أننا نراه سرعان ما يتحول إلى المذهب الواقعي الاشتراكي . ويظهر هذا التحول عنده أول ما يظهر في أشعاره الملحمية كما في (أجراس بازل) عام 1933 م . وبعد الحرب العالمية الثانية يكتب كتابات مباشرة تأييداً للنظام الاشتراكي .

وعند ناظم حكمت التركي (1901 ـ 1963 م) نجد دراسته في الاتحاد السوفيتي من العوامل الهامة في تأثره بالأدب والمسرح الواقعي الاشتراكي ، بما ظهر مؤخراً في أشعاره ومسرحياته . وفي الفترتين التي أتم فيهما تعليمه (الأولى بين سنتي 1921 ، 1924 م ـ والثانية بين سنتي 1925 ، 1928 م عكف على دراسة الماركسية التي تظهر آثارها في انتاجه الأدبي والمسرحي ، ولعب دوراً هاماً في حركة السلام العالمي . انتاجه بالروسية وقليل منه ما كتبه بلغته الام التركية أو ما ظهر باللغة التركية موجود ببلغاريا ويوغسلافيا .

كما أسهم ماياكوفسكي الروسي الجنسية في المسرح الواقعي بنصيب وافر من الدرامات الواقعية الاشتراكية . . إضافة إلى أشعاره الأدبية ، وأهم دراماته (البقة ، حمام بخار) .

وفي المانيا نجد الشاعرة أنا سجهرس (1900 م) تجرب في الرواية الواقعية الاشتراكية بعد دراسة جامعية في كولونيا وهايدلبرج ، للقانون وتاريخ الفن واللغة الصينية والآداب . أهم أعمالها التي جلبت لها الشهرة روايتها (الصليب السابع) عام 1942 م كتبتها في المكسيك. تحولت بعض قصصها ورواياتها إلى الانتاج السينمائي (الخيالة) عام 1948 م باخراج الخيالي الشهير « فريد زينمان » ، وهي اليوم ومنذ سنوات رئيسة اتحاد الكتاب بجمهورية المانيا الديمقراطية .

كما أثرت الطبيعية بتيارها الأدبي في المسرح ، فأوجدت المخرج الفرنسي أندريا انطوان (1858 ـ 1943 م) مؤسس المسرح الحر الفرنسي ، استطاعت موجة الواقعية الاشتراكية أن تجتذب إلى آدابها ودراماتها عدداً كبيراً من المخرجين المسرحيين الذين أسهموا إسهاماً فعالاً في تأكيد النظرية عن طريق المسرح .

ونعتبر قسطنطين سارجيافتش استانسلافسكي (1863 - 1938) م) ،و«فلاجيمير ايفانوفيتش نميروفتش دانتشنكو (1858 - 1943 م) بعد لقاء بينهما دار 18 ساعة اتفقا فيه على إقامة مسرح واقعي جديد من أوائل المخرجين الروسيين الواقعيين . وبينما عمل الأول ممثلاً ثم مخرجاً مسرحياً ، نجد الثاني كاتباً درامياً وناقداً مسرحياً . وهو ما ساعد كلاً منهما على التصور الجديد لمهنة الاخراج المسرحي المتسم بالواقعية التي اختاراها أسلوباً فنياً جديداً في المسرح الواقعي . وقد حققا جهودهما معاً في (مسرح الفن) بموسكو . وقد أنشآ لذلك (استوديو الممثلين) لاعدادهم الاعداد السليم المناسب لوجهة النظر المشتركة ، أسوة بما كان يقوم به اندريا انطوان الفرنسي في باريس بفرنسا ، والالماني أوتو براهم (1856 ـ 1912 م) في برلين بألمانيا . وقد تمّ اختيار مسرحيات مناسبة لتطوير الاخراج الواقعي من روائع أعمال الكتاب المسرحيين « هاوبتمان ، شكسبير ، تشيكوف ، جولدوني » حتى أصبح مسرح الفن المكان الدائم لدرامات تشيكوف حيث قدمت على خشبته دراماته الطويلة (ايفانوف ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز) .

لكنه ما من شك أن مسرحيات مكسيم جوركي قد أتاحت الفرصة ـ بحكم المنطق والمضمون الدرامي لها ـ لتطوير مهنة الاخراج المسرحي المتسم بالواقعية . وقد تمّ بنفس المسرح اخراج مسرحياته (الحضيض ، البرجوازيون الصغار ، أولاد الشمس) .

وفي روسيا القيصرية أيضاً ، عمل المخرج الواقعي « فسفولد اميليافتش مايرهولد » (1874 ـ 1942 م) محققاً لنظريات جديدة وأشكال غير ما كان قد قننه الاستاذ استانسلافسكي منشئاً بعد ذلك (استوديو) خاص لتعليم تلاميذه تعاليمه ، وداخل إطار الواقعية الاشتراكية . . قولا وليس فعلاً . وضمن محاولات ماير هولد أخرج (الاستوديو) درامات للبلجيكي ماترلنك (1862 ـ 1949 م) وللالماني « هاوبتمان » (1862 ـ 1945 م) لكن سرعان ما فشل (الاستوديو) . . فنياً وجماهيرياً .

كما يعمل في نفس الفترة تلميذ « استانسلافسكي » المخرج الروسي يافجني باجراتيونيفتش فاختنجوف (1883 ـ 1932 م) الذي ظل لفترة طويلة يحفظ للاخراج الواقعي تعاليمه ولاستاذيه استانسلافسكي ودانتشنكو دروسهما وخبراتهما .

ثم تبع الكسندر ياكوفيلفتش تايروف (1885 ـ 1950 م) في بعض نظريات « مايرهولد » ، مؤثراً نظرية (مسرحة المسرح) ومطبقاً نظريته في درامات بومارشيه وروستان وبرخت وڤيسيناڤسكي .

ومن بين المخرجين الكبار اليوم والملتصقين بالفنية الواقعية التصاقاً مباشراً يؤثر وبطريقة فعالة على طريق المسرح السوفيتي اليوم ، نعثر على المخرج مافنسكي (1914 م) الذي بدأ أعماله عام 1956 م بدراما (سلطان الظلام ـ ليو تولستوي) ثم (المفتش العام ـ جوجول) في المسرح الصغير . ويعمل على أسلوب الفكر الواقعي الاشتراكي المخرج « يوري ليوبيموف » (1917 م) الذي بدأ ممثلاً ثم مخرجاً بمسرح فاختنجوف ومقدماً مسرحية برخت (الانسان الطيب من ستشوان) .

كذلك المخرج أوليج يافريموف (1927 م) الذي أسس (استوديو) المسرح والذي أصبح فيما بعد (مسرح الصداقة) مقدماً درامات « اشفارس

وروزوف » .

كما يعمل إلى جانب زملائه المخرج أناتولي ايفروس (1925 م) كبير المخرجين بمسرح (كومومول) بموسكو ، عارضاً درامات « تشيكوف » وبعضاً من درامات المعاصرين .

وعلى رأس هذه الموجة من المخرجين يقف جيورجي توفوستونوجوف (1915 م) المخرج الأول لمسرح لينجراد داعية قويا للمسرح الواقعي . ولا تقتصر مهمته على نشر المسرح بشكله وقضاياه داخل بلاده ، لكنه يمتد بهذه المهمة القومية إلى خارج بلاده في القارة الأوروبية .



• حَوْلَ مَسْرَح برنَارْد شُو ..

الكاتب والناقد الايرلندي جورج برناردشو من مواليد مدينة دبلن عاصمة إيرلندة عام 1856 م ، عاش 94 عاماً أعطى فيها على الدوام للمسرح وللأدب الدرامي وللصحافة وللنقد ، جرب في كتابة القصة ، وعمل ناقداً موسيقياً وعاش مرحلة انبثاق الفن الواقعي ، بل وكل التيارات التي ولدت مع بدايات القرن العشرين . درس كُتاب وموسيقيى عصره ، وتأثر بكل من المسرحي النرويجي هنريك إبسن والالماني المؤلف الموسيقى ريتشارد فاجنر . اشترك في الجمعية السياسية المسماة (جمعية الفابيين) التي حملت على أكتافها كثيراً من النظريات السياسية في انجلترا لفترة معينة . وفي النهاية ، قدم مسرحاً اختلفت فيه الأراء كثيراً ، بل وما زالت تختلف . لكنه مع ذلك قد أثار عاصفة فكرية تفيض بالعقيدة والاصلاح ، خلعها على المسرح ، لا يمكن لأحد إلا أن يعترف بها على مستوى التاريخ المسرحي العالمي ، مهما علت الأراء المضادة لمسرح برنارد شو .

لكنه ما من شك أن النشأة العادية التي نشأها برنارد شو كان لها تأثير على مسار حياته الاصلاحي الذي اتسم به مسرحه . اذ يضطر في سن الحادية عشرة إلى أن يكسب قوت يومه بيده وهو لما يزل ناعم الأظفار . فيعمل صرافاً ثم موظفاً . وتتناقله الأمواج الحياتية إلى العاصمة البريطانية لندن ليحاول في طريق الأدب والفن . حتى إذا بلغ الثلاثين من عمره عرفه الإنجليز كناقد مسرحي وموسيقي . إذن ما هي خصائص مسرحه ؟ وما هي الظروف التاريخية التي أثرت على إنتاجه وفكره الدرامي ؟

يتعرض الاستاذ روبرت بروستاين أستاذ الأدب المسرحي بجامعة كولومبيا في كتابه (مسرح الثورة) [1] إلى ثمانية من كتاب المسرحية في العالم ممن اشتركوا بمسرحياتهم في أن يمثلوا تمثيلاً كافياً ظاهرة ضخمة ومعقدة مثل الأدب المسرحي الحديث ، ويضع جورج برنارد شو واحداً منهم ، على اعتباره ثورياً من ثوار المسرح المعاصرين .

كما نعرف أن الدكتور علي الراعي ـ الأستاذ بجامعة الكويت الآن ـ قد أعد أطروحته لدرجة الدكتوراه عن الأسس الفكرية والفنية في مسرح برنارد شو[2] . وهو ما يدلل على أهمية هذا المسرح ، وعدم افلاسه من شيء نافع به . فإذا ما فحصنا إلى جانب ما تقدم ، فرقة (باري جاكسون) التي ألفها كفرقة مسرحية عام 1913م باسم (مسرح برنامج برمنجهام) والتي عملت سنوات وسنوات في الريف الإنجليزي ، إلى جانب العروض التي قدمتها وعلى الدوام على مسارح لندن . وإذا ما حصرنا عدد عروضها المسرحية والموسيقية التي فاقت 750 عرضاً أشهرها قُدم على مسرح (رويال كورت ـ لندن) ، اكتشفنا بعضاً من خصائص وأهميات مسرح برنارد شو ، حيث كانت مسرحياته وعلى وجه التحديد عام 1929 م هي (الموضة المسرحية) ، بعد أن قدمت له فرقة باري جاكسون حتى ذلك التاريخ 21 مسرحية ، وهي نفس المعلومة التي تأكدت في مهرجان مالفرن بإنجلترا في ذلك الوقت .

كما يعترف المسرحي النرويجي إبسن ، بل ويعلن اعترافه ببرنارد شو أستاذاً

---

(1) Brustein, Robert the theâtre of Revolt.

(2) أهم أعمال جورج برنارد شو الدرامية

بيوت الارامل1892 ، الانسان والسلاح1894 ، كانديدا1895 ، رجل الاقدار1895 ، تلميذ الشيطان 1897 ، مهنة السيد وارّن 1898 ، محال أن تعرف 1898 ، عودة الضابط بروسبوند 1900 ، الإنسان والسوبرمان1903 ، الميجور بربارا1905 ، سيدة السوناتا1910 ، مسرحية فاني الاولى 1911 ، اندروكليس والاسد 1911 ، بيجماليون 1913 ، بيت القلوب المحطمة 1917 ، العودة إلى ميتوشالح 1921 ، جان دارك1923 ، المليونيرة1936 ، جنيف1938 .

له ، في خدمة المجتمع . ونحن نرى لهذا الاعتراف قيمته ، خاصة عندما يصدر عن أبي المسرحية الاجتماعية في العصر الحديث . فبينما أخذ إبسن حيطته من الدخول - وفي تحيز - إلى الخطوط السياسية في مسرحه الاجتماعي المعروف ، نجد برنارد شو لا يجد غضاضة في أن يتخطى هذه الحواجز في مسرحياته ، حتى وإن ظهرت كإحدى وسائل الدعاية أو الاعلان . أبطاله سياسيون ، أو يتحدثون في السياسة ، يناقشون الخصائص الأخلاقية لمجتمعهم وفي جرأة ، يتغيرون تاركين واقعهم المسرحي الفني ليصبحوا داخل الزمن المسرحي خطباء لامعين ومعولاً ضد الاستغلال والاستعمار ، حتى وإن لم تسمح التراكيب الفنية للمسرحية أو حدود شخصياتهم بذلك، يفضحون النفاق في المجتمع وبأعلى صوت مجلجل ،ويقفون ضد الكذب موقفاً متعصباً جامداً ، ويخلعون القناع البريطاني الخادع في الرأسمالية والسياسة الخارجية بما يكشف حقيقته واعوجاجه . هكذا كانت درامات برنارد شو حرباً شعواء وبلا هوادة . وفي ظني أنها خصائص (الثورية) التي أشار إليها الأستاذ روبرت بروستاين في كتابه .

*** صدق الرؤية الفنية . .**

ما من شك أن مسرحاً هذه خصائصه لا يمكن إلا أن نخلع لفظ(الثورية) الرؤية الفنية صادقة لا تشوبها أية شائبة ، بل هي في نظري ثورية خالصة قل أن نجد مثيلاً لها على مساحة تاريخ الأدب المسرحي العالمي . فبرناد شو بانتمائه إلى (الجمعية الفابية الاشتراكية) يتعرف على بعض الأفكار الانسانية التي كان مجتمعه يفتقد الكثير منها . وهو قد رأى في نفسه صحافياً يعبر بالقلم والكلمة عن قضايا الناس وفروقات المجتمع ، وهو عزاء شخصي له ، حتى قبل أن يتعمق في هذه القضايا ليحوله مسرحاً حامياً له طابعه الخاص . ومن هنا نلمح (الزهد) في شخصية برنارد شو . وهو زهد ينتمي بلا شك إلى النظرة الأخلاقية الافلاطونية . . هذه النظرة القديمة التي تدعو إلى تحقيق الأخلاق الصالحة خلال فن الموسيقى .

وهو ما أورده أفلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية . فإذا ما عرفنا أن برنارد شو كإنسان كان دائم الرفض لأشياء دنيوية كثيرة، رفضه للمرأة الجنس الآخر ولفترة طويلة في مستهل حياته، ورفض لكل مظاهر أو مباهج الحياة الاجتماعية للفرد، ورفض لأكل اللحوم، ورفض للتدخين، ورفض لتناول المشروبات الروحية والخمور في مجتمعه الاوروبي، ورفض لكل الأوسمة والنياشين التي منحت له، ثم أخيراً رفضه لجائزة نوبل الدولية، استطعنا أن نقتنع بزهده وسلوكه الانساني المنفرد.

ومن جانب آخر ، فإننا نرى علاقة أخرى له بالفيلسوف اليوناني أفلاطون . كلاهما تعرض للفلسفة وضمنها انتاجاته ، الاول أفلاطون بنى فلسفته على الإبداع المنطقي ، محولاً بعض المحققات العامة إلى محققات مثالية لها شرعياتها واستقلالها الذاتي الخاص . والثاني برنارد شو استند في فلسفته على قوة الحياة وعلى آراء نيتشه فقدم بذلك مسرحيته (الانسان والانسان الأقوى) ، ورائعته الفلسفية (العودة إلى ميتوشالح) . إلى جانب مسرحيات أخرى ترتكز على الدين ونظرية التطور الخلاق والتعمير عند الفرد والموت والإنجيل ومسؤوليات المستقبل . ولعل هذا الشكل (الأسطوري) ـ الذي سيطر على أكثر أعماله ـ هو أحد الاسباب الرئيسية عند معارضي شو ومن لا يقبلونه ، على اعتبار هذا الشكل الأسطوري الكلاسيكي الذي إن صلح أحياناً في بدايات المسرح اليوناني لسيطرة الوحدات الثلاث ـ خاصة عنصر القضاء والقدر في المآسي اليونانية ـ فإنه لا يصلح لمسرح يتقدم لجمهور في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، محوطاً بآراء فلسفية جديدة ، تتعارض أحياناً كثيرة مع فلسفات سقراط وأفلاطون وغيرهما .

فإذا ما كانت أهميات التكوين الفني هي المضمونات الأدبية أو المسرحية أو الفنية الكامنة في جانب ، وفي مقابل لها في الجانب الآخر تقع عوامل الظهور لها . فإن عدم ظهور الجانب الثاني لا يصل بالتكوين الفني إلى مرحلة (الفنية) المطلوبة

في أي عمل فني . في ظني أن مشكلة مسرح برنارد شو من حيث عدم انتشاره تقع في داخل هذه المقولة وتطبيقاتها . على مساحة الرقعة الفنية بين المضمون وبين ظهوره يقع الفن العاكس تعبيراً عن المجتمعات ، وعن الانسان ولصالحه ، وعن البحث عن فائدة تعم على الجميع في نبذ للذاتيات والانفرادية ، لست أعني بذلك هجوماً على برنارد شو باستعمال ذاته أكثر من اللازم داخل مسرحياته ، أو أنه قضى على شخصيات مسرحه لفترة كان يصعد هو خلالها إلى خشبة المسرح ليقوم بدور الممثل بدلاً منه . ولكن القضايا الاصلاحية - رغم عظمتها وأهدافها الانسانية - والوعظ الاجباري ، فضلاً عن ما يقدمه من حقائق تفتح عيون الجماهير على الباطل واللامعقول في المجتمع الإنجليزي آنذاك ، ومناقشات التنظير السياسي ، مع أنها تسيس الجماهير ، وما هو شيء مطلوب حتى في عصرنا الحديث ، إلا أنه مع كل هذا وذاك ، فإنها كانت تفسد حقيقة من فن كتابة المسرحية ، وبينما هي تصيب الناس في عقولهم بالصدمة ، إلا أنها لم تكن تصل إلى قلوبهم في كثير من الأحيان .

وفي كل ما سبق تكمن غرابة مسرح برنارد شو ، خاصة في مسرحيات الطور الثاني من حياته . إذا ما اعترفنا أن الطور الأول قد بدأ بالمسرحيات الساخرة في حياته ، والمسرحيات الساخرة الساتيرية على وجه التحديد ، ومع ذلك فإننا لا نعدم حتى داخل مسرحيات هذا الطور الأول مناقشات ومناقشات .

استعمل برنارد شو الضحك الساتيري في مسرحه الاول ، والساتير أو الهجاء هو أحد أنواع التعبير الفني في المسرحية. استعمل شو الساتير على الأسس الفلسفية الأولى ، وبخصائصها الأولى عند اليونان والرومان متعارضاً مع الفلسفات الحديثة التي انقلبت ضد الساتيرية وفي مهماتها ، كما يذكر الالماني هيجل من أن «الساتيرية تعجز عن احتواء وإبراز أحاسيس النفس الداخلية». على اعتبار أن كل ما يفترضه التكوين الفني شيئاً حسناً ما هو إلا نوع من الخيال الحر واستمتاع بجمال غير حقيقي أو نابع من الوجدان ، وهو ما لا يوصل في النهاية إلى شعرية حقيقية أو

تكوين أصيل. وكما يدين هيجل الساتيرية فإن فيشر يرفضها أصلاً في الفن . وليس معنى هذا قضاء عليها، لأنها ظلت تملأ مسرحيات اللامعقول في خمسينات وستينات هذا القرن عند بيكيت ويونيسكو وأداموف ومورجيك. إلا أن ما نلاحظه هو اختفاء هذه المسارح بخصائصها المسرحية الشاذة؟ فهل ثمة علاقة بين الاغراق في الساتيرية وبين رفض الجماهير لها، تماماً كما حدث عند مسرح برنارد شو؟

ومع ذلك فلا بد لنا من إزاحة الستار عن الخصائص الأدبية والفنية لمسرحه . . هو مسرح الطبقات الوسطى بلا شك . . هذه الطبقات التي كانت تحتل مكانها على سطح الحياة الاوروبية وفي مختلف البلاد فيها ، وهو المسرح الذي قدم إشعاعات ضوئية حادة على القضايا السياسية الاجتماعية وضمنها أحداثه مهما كان مستواها الفني والتقني . إن قوة شو الحقيقية تظهر ببراعة في الحوار المسرحي الذي كان عادة ما يتنازعه شخصان من شخوص مسرحيته ، ليفصح في أكثر الأحيان ـ خاصة في الإطار السياسي ـ عن أفكار برنارد شو نفسه حول متضادات الاشتراكية . ومع أن شو لم ينضم إلى حركة اليسار وقت أو بعد قيامها ، إلا أنه كان حريصاً على أن يعطي صورة حقيقية لطبقة العمال في بعض مسرحياته . إضافة إلى نسجه للعلاقات الخفية بين الرأسمالية والأمبريالية ـ وفي إطار الساتيري الساخر ـ بما لم يسبقه أحد من كتاب أوروبا المسرحيين . ومن هذا نقرر أن الادب الواقعي الإنجليزي قد صرخ بأعلى صوته على يد شو . وساعده على ذلك كتاب آخرون مثل جون جولز وورثي (1867 ـ 1933 م) في تسعينات القرن التاسع عشر ، سين أوكيزي (1884 - 1964 م) بمسرحياته بعد الحرب العالمية الأولى ، وفي إطار ملاهيه يقف إلى جانب خطه الإنجليزي أوسكار وايلد [1] (1854 ـ 1900 م) الذي كتب مسرحيته الشهيرة (سالومي) عام 1894 م خصيصاً للممثلة العالمية سارة برنار ، وكان من الطبيعي أن تكون هناك علاقة تقنية مسرحية بين الكتاب الثلاثة

---

(1) الكاتب الإنجليزي أوسكار وايلد . . من أهم مسرحياته مروحة السيدة ويندرمر ، السيدة عديمة الفائدة ، زوج مثالي .

شو ، أوكيزي ، وايلد خاصة فيما يتعلق بالملهاة .

* الأرضية المسرحية حول برنارد شو . .

من العدل أن نشير إلى (الحالة المسرحية) في إنجلترا والظروف التي أثرت في المسرح الإنجليزي بصفة عامة ، ومسرح برنارد شو بصفة خاصة باعتباره جزءاً من المسرح الإنجليزي ، إذا أردنا الانصاف في معالجة مسرح شو معالجة تتسم بالعلمية والموضوعية .

بينما نجد مسرحيات شو بدأت تتوافد على خشبات المسارح الإنجليزية في نهايات ، بل وفي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، نرى أن المهرجانات الشيكسبيرية في مدينة (استراتفور أون آفون) مقر ميلاد ومرقد الشاعر الكبير ، كانت قد بدأت في نفس الفترة ، والتي ما زالت وحتى يومنا هذا سنوياً ، وهو ما أعاد معاصري شيكسبير أيضاً وأعاد أعمالهم على المسرح إلى جانب شيكسبير نفسه ، على يد الانجليزي وليم بويل (1852 ـ 1934 م) ، والـذي بدأ عام 1887 م تجربة جديدة بعنوان (مسرح القراءة) [1] .

ثم بانفجار الحرب العالمية الأولى حاول بعض المديرين المسرحيين انقاذ مواقف مسارحهم ، فلجأوا إلى اختيار مسرحيات وطنية على اعتبار إذكاء الروح العسكرية الحماسية بين جماهير انجلترا . لكن النتيجة كانت خاسرة فلم تُقبل الجماهير على هذا النوع من المسرحيات ، وهو ما وجه هؤلاء التجار المسرحيين إلى مسرح (الصفقة) الذي انتشر فيما بعد انتشاراً واسعاً في كل أنحاء انجلترا ، وحتى

(1) مسرح القراءة ، أو (جماعة القراءة الاليزابيثيه) .
اهتمت بإعادة العصر الاليزابيثي وآدابه إلى الاذهان في نهايات القرن التاسع عشر . وقد مثلت الجماعة مسرحيات لكل من المسرحيين مارلو ، بن جونسون ، فليتشر ، بومونت ، ميدلتون ، فورد ، رولي . إلى جانب المسرحيات الشيكسبيرية . كما مثل نفس المسرح مسرحية (كل انسان) من المسرح الروماني القديم .

الريف الإنجليزي . وكان أن صعدت إلى خشبات المسارح العروض الخفيفة ، والمسرحيات الفكاهية الموسيقية ولأول مرة والمسرحيات الاستعراضية . وكلها تحوي الرومانسية والمتعة والتسلية والترويح والسعادة المفتعلة . وتسيطر لعدة سنوات في المستقبل على جماهير من جرحى الحرب وأسرهم وطالبي التسلية إغراقاً في نسيان آلام الحروب . دليلنا نجاح عرض ساخر بعنوان « تشو تشن تشو) عن قصة شرقية لمدة سنوات عديدة حيث جرى إعادته تمثيلاً لمدة 2238 عرضاً مسرحياً في أعظم وأكبر المسارح الإنجليزية .

أضف إلى هذه الحالة المسرحيات البوليسية التي اشتهرت بكتابتها الكاتبة أجاثا كريستي . ثم اتجاه ثالث كان يأخذ حظه على خريطة المسرح الإنجليزي ، وأعني به (المسرح المستورد) بصنع بعض المديرين المسرحيين الانجليز ذوي الشره المالي والتجاري الذين اتجهوا إلى السوق الأدبية الأمريكية ، في محاولة لزيادة الكم المستورد .

وعلى أثر الحرب اختل ميزان انجلترا الاقتصادي ، وتغيرت الحياة السياسية كثيراً . في 1920 م ينبثق الحزب الشيوعي البريطاني ، وفي عام 1929 م يحصل حزب العمال البريطاني للمرة الأولى على الأغلبية في مجلس العموم البريطاني ووسط هذه الأحداث كان هناك الكاتبان جورج برنارد شو ، وسين أوكيزي . صعد شو على مسارح (وست أند) بين فترة وأخرى محققاً نجاحاً منقطع النظير بمسرحيته (مهنة السيدة وارن) التي تفضح أخلاقيات رأسمالي يدير بيوتا للدعارة ويتاجر ببشاعة في أجساد نصف المجتمع الإنجليزي ، وأعني به جسد المرأة ، هذا بينما تقل عروض أوكيزي خاصة بعد هجرته ، وعلى أثر الهدنة السياسية رضي الإنجليز بالواقع السياسي الناتج ، ورقصوا على أنغام الجاز الامريكي ، مبتسمين تباعاً للعروض المسرحية الساخرة والترفيهية ، وإلى جانب ارتفاع الأسعار في المجتمع الإنجليزي لم يجد أصحاب المسارح بدأً من اخراج مسرحيات قصيرة عرفت باسم (عروض الساعتين) لا يتجاوز فيها العرض المسرحي الساعتين ، بما فيها

استراحتان طويلتان (من 9 إلى 11 مساءً) ، وعدد محدود من الممثلين اختصاراً لتكاليف المسرح . وهكذا نجد موقف انجلترا المسرحي يصيبه التغيير والتبديل ، فبينما كان مسرحها قوياً لامعاً في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين ، أصبح وأضحى مسرحاً مسكيناً في الثلاثينات نتيجة العوامل السابق ذكرها . وبينما نضع أيدينا على نهضات مسرحية في أمريكا والاتحاد السوفيتي والمانيا والنمسا في الفترة ذاتها تتسم بحركات وتيارات أدبية مسرحية وفنية تجريبية جديدة سواء في فن كتابة المسرحية أو في مجال التقنية ، أو في ميلاد أشكال مسرحية مثل المسرح التعبيري على يد برخت في المانيا ، والسياسي على يد بيسكاتور في المانيا أيضاً ، والمسرحية الوثائقية والمسرح الملحمي ومسرح ماير هولد بخصائصه الدقيقة في الاتحاد السوفيتي ، وجهود جاك كوبو في مسرح الفييه كولومبيه في فرنسا ، وحركة (الكارتل) الجديدة في فرنسا أيضاً ، ومسرح الفن بموسكو . أمام كل هذه التيارات وفي السنوات العشرين والثلاثين بل والاربعين ، لا نكاد نجد في انجلترا شبيهاً لها . ولا يدلنا التاريخ المسرحي على جهود وأفكار مخرجين محركين محررين لآفاق مسارحهم باستثناء المخرج الإنجليزي تيرون جاثري (1900 - 1971 م) في حدود جهوده المحدودة والتي لم ترتق إلى مستوى تجارب المسرح الحديث .

ظل مسرح وست أند وسط هذه الظروف يعرض مسرحيات الحديث (المحادثة) ، والمسرحيات الشرطية الإنجليزية إلى جانب خليط من المسرحيات التاريخية والنمطية . واستطاع الكاتب نويل كووارد المسرحي الفكاهي أن يجد له طريقاً عريضاً ، ظل مستمراً ما بين العشرينيات والاربعينيات يكتب للطبقة العليا (الاليت) ، وعليهم ، يمتعهم بملهياته الساذجة من خلال خصائصهم وأنماط سلوكهم . . (مسرحيته الشبح الظريف جرى تمثيلها لعدد 1997 عرضاً). وإلى جانب كووارد عمل سومرست موم (1874 - 1965 م) ، فردريك لونسديل (1881 - 1954 م) ، جيمس برايدي (1881 - 1951 م) وغيرهم من كتاب مسرحيين لا نستطيع أن نضعهم في ميزان من بعيد أو قريب مع بطل دراستنا جورج

برنـارد شو . هكذا ظل حال المسرح والمسرحية الإنجليزية إبـان عصر شو حتى انفجرت موجة مسرح السخط عام 1956م على يد الإنجليزي جون أوزبورن بطل الموجـة السابقـة الـذكر ، ضد عروض المســارح التـي يمتلىء بهـا (طـريق شافتسبـوري) . . شارع المسـارح في لنـدن ، الـذي يطلقـون عليه برودواي الإنجليزية .

إذا ما جمعنـا الأسبـاب والظـروف التـي أحاطـت بأرضية المسرح في عصر برناردشو من عودة للشيكسبيريات ببدء مهرجانات استراتفورد أون آفون ، وسيطرة المسرحية الشرطية ، والمسرح الأمريكي المستورد لأوروبا ، وحالة مسارح وست إند من ناحية الهبوط . وأضفنا إلى كل هذا وذاك (المسرحية الموسيقية الترفيهية) وأغلبها من نوع المغناة الخفيفة على يد رودولف فريمل إلى جانب زميله في النوع نويل كووارد ، والكاتب إيفون نوفيللو وغيرهم ، استطعنا بعد ذلك أن نحـكم بصعوبة الموقف بالنسبة لكاتب صادق ثوري يعالج الاقتصاد والحرب في (الميجور بربارا) ، ويقصم ظهر بطل (بيجماليون) كأحد أفراد الطبقـة الأرستقـراطية ، ويضع أنفه في التراب على يد بطلته من الطبقة الوسطى (اليزا) ابنة العامل وأحد مظلومي البطالة (دوليتل) .

إن البواعث التي كان يبحث فيها جورج برنارد شو بواعث أخلاقية بالدرجة الأولى ، وكلها تجسد وجهة نظر صاحبهـا ورؤياه المتعـددة والفلسـفية في رفضـه للانسان محتقراً أو مهاناً ، فيسير به فكره إلى البحث عن انسان فوق مستوى البشر والانسانية بصفة عامة ، وهو أمر صعب الاثبات إن لـم يكن صعب التصديق . إن الانسان في مسرح شو يثـور على السياسـات الاجتماعية الظـالمة التـي تحكمـه أو تسيرّه ، ولم يكن شو يصل أو يستطيع الوصول إلى تحقيق فكر مسرحه إلا بالثورة وبالصوت القوي على كل هذه الأوضاع في المجتمع الإنجليزي الغارق في متاهات الاستعمار، وكأنه مغمض العينين يجري في اتجاه تيار استعبـاد الشعـوب ، بالأثـرة والأنانية دون اعتبار لأي موقف انساني ، أو اعتبـار لموقف نفس الإنسان الـذي يستغله ويستثمر ثروات بلاده سواء في آسيا أو أفريقيا أو استراليا .

ويكفي برنارد شو فخراً ـ ومسرحه يمثّل في ندرة حتى في أوروبا المعاصرة ـ يكفيه فخراً أن أخلاقيات أبطاله وسلوك مسرحياته كان وما زال أكثر مثالية وحقيقية من مسارح معاصرة له مثل مسرح أنطون تشيكوف ، بل ولا أغالي حين أقول مسرح مكسيم جوركي نفسه .

لكن وجهة نظري تقول إن هذا التعمق الكبير في مسرح شو ، وهذا الاغراق في تفصيلات اقتصادية وعلاقات حروب وحقائق سياسية كان ينهرها هو ويبرزها في مسرحه أشد نهراً ، هي في نظري أحد أسباب عدم استمرار تمثيل مسرحه حالياً لماذا ؟ مطلوب من الفن ـ مهما كان محلياً ـ أن يتضمن العالمية بمعناها الواسع أيضاً . بيد أنني أرى أن هذه التفصيلات والجزئيات التي لجأ إليها (شو) قد حجبت عن مسرحه عالميته وأسباب عدم استمراره أو انتشاره . فإذا ما أخذنا في الاعتبار الموقف المعاصر ، وتصفية الاستعمار الإنجليزي في الهند ومصر والشام وأماكن أخرى من العالم ، وجدنا مسرحيات شو تصبح كلاسيكية الطابع ، أو متحفيته إن جاز لي هذا التعبير . ومسرحيات على هذا الشكل الفني لا يمكن لها أن تحقق التأثير الذي تتطلبه المسرحيات الناجحة اليوم .

فإذا ما أضفت الجانب الفلسفي أو الميتافيزيقي في مسرحه وتركيباته ، وصلت إلى نتيجة أو هي معادلة صعبة ، هي تفهّم الجماهير العصرية لمسرح عظيم ثوري مثل مسرح برنارد شو أو صعوبة التفهم .

فهل يا ترى يكون شو هو المسؤول عن هذه النتيجة . . أم أنها غلطة العصر نفسه ؟

• مَسْـرَح اللاّمعْـقول

نتطرق في هذه الدراسة إلى مسرح عويص . خيَّم التعقيد على ميلاده وحياته ، وما زال محل بحث ومعارضات في بقاع كثيرة من العالم ، لكنها قليلة التأثير في الحركة المسرحية المعاصرة ، بعد أن وصل المسرح منذ السبعينات إلى خط النزول والانحدار ، وبعد أن اختفت أسماء أبطاله وكُتابه من دعايات الفن المسرحي . ورغم صدور العديد من الكتب والدراسات القيمة التي أرَّخت وحللت انتاج هذه الحقبة غير البعيدة ، والتي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، وفي باريس العاصمة الفرنسية ، حين عرضت المسارح في نهاية عام 1949 م مسرحية بعنوان (المغنية الصلعاء) ، وحتى انهالت الكتابات الدرامية التي اتخذت من اللا معقول منهجاً لها في أكثر من أربعين بلداً من مختلف القارات الخمس في بداية سبعينات هذا القرن . وهو ما يعني ترجمة أدب الانفجارة الأولى المكتوب باللغة الفرنسية إلى عشرين لغة أو تزيد ، من بينها اللغة العربية .

أولاً : الأصول والجذور . .

في عام 1949 م فجر الروماني الأصل الفرنسي الجنسية يوجين يونيسكو [1]

---

(1) يوجين يونيسكو كاتب من رومانيا . . . من مواليد مدينة سلاتينا في 31/11/1912 م . من أب روماني وأم فرنسية . درس في جامعة بوخارست ، وزاول النقد الأدبي . وفي عام1938 م يستقر نهائيا بالعاصمة الفرنسية باريس . له نظريات خاصة في الدراما تعكس وجهة نظر مسرحه الجديد الذي يبحث عنه في أدبه المسرحي . أهم دراماته :
المغنية الصلعاء1949 م .

الدرس1950 م =

مسرحيته الأولى (المغنية الصلعاء) . فهل كان لهذه المسرحية موقف مسبق من أي نوع في ذهن الكاتب ؟

يجدر بنا في البداية ، وقبل الدخول إلى لب الدراسة أن نشير إلى أن التسميات التي أطلقها الكاتب والمؤرخون على هذا المسرح كثيرة ، وغريبة أيضاً في نفس الوقت . وهو ما يوضح حالة (البلبلة) التي أوجدتها هذه النوعيات من المسرحيات ، كما توضح أيضاً المساحة العريضة التي خلقها على طريق الأدب المسرحي ، سواء قبلنا هذا الأدب مؤخراً ، أو أعرضنا عنه ، كما هو حادث الآن في الحركة المسرحية العالمية . لكن مما لا شك فيه أن مولد مسرح اللا معقول قد أثار ضجة غريبة ، جعل مسارح العالم التي كانت تسعى إلى التقدم والابتكار ، إلى تمثيله على خشبات مسارحها بأسرع وقت ممكن [1] .

أطلق على المسرح (مسرح الأبسيرد) ، والأبسيرد في مدلولها تعني الشيء المضحك المنافي للعقل . وكأن بالمسرح الجديد نوع من هذه الرائحة . كما أطلق آخرون عليه مسرح (اللا دراما) ، على اعتبار تضاده مع الدراما ، ومع القواعد الأرسطوطالية التي وضعها الفيلسوف اليوناني أرسطو مقعّداً بها الآداب الدرامية اليونانية منذ آلاف السنين . فضلاً عن خلو هذا المسرح الجديد من التقنيات التي دخلت على الآداب منذ عصر الاحياء والنهضة الأوروبية ومنذ نهاية القرن الخامس

= أميدية 1954 م
المستأجر الجديد 1954 م
الملك يحتضر 1962 م
ودراسة ملاحظات وملاحظات مضادة 1965 م
ودراسة فتافيت المفكرة اليومية 1967 م .

(1) بعد انتشار مسرح اللامعقول في أوروبا في خمسينات هذا القرن ، نقل المخرج العربي المصري سعد أردش بعد انهاء دراسته في روما بايطاليا نموذجا من مسرحياته . وقدم مسرح الجيب الذي انشىء لمثل هذه الآداب مسرحيتي صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو (نهاية اللعبة ، الكراسي) ، ليحتلا العرضين الأول والثاني في الموسم الأول لمسرح الجيب الجديد 62 /1963 ، الأولى باخراجه ، والثانية باخراج محمد عبد العزيز .

عشر وحتى منتصف القرن العشرين . وكانت تسمية (اللا دراما) صحيحة أيضاً من وجهة النظر الأدبية . . حتى وإن كانت صحيحة من ناحية الشكل فقط، على اعتبار وجود المضامين الدرامية في المسرح الجديد ولكن . . في تركيبة فلسفية عصرية تمتد لتحتوي وجهات نظر فلاسفة وعلماء نفس .

وأطلق آخرون ـ وهم قليلون ـ اسم (مسرح النزوة) على مسرح اللامعقول . ولعلهم قد ولعوا بهذا الجانب الذي تضمنه المسرح المتفجر، وهو الخاص بميله إلى التقلب في الرأي بلا سبب ظاهر ، وهو ما نجده من الوهلة الأولى في الحوارات المسرحية في مسرح اللا معقول ، وخاصة تلك الحوارات التي تدور بين شخصيتين اثنتين (بين استراجون وفلاديمير في انتظار جودو لصمويل بيكيت ، بين العجوز والعجوزة في الكراسي عند يوجين يونيسكو ، بين أستاذ الجامعة وزوجته في من يخاف فرجينيا وولف عند أدوارد ألبي) .

ولم تمنع كل هذه التسميات من الحد من تسميات أخرى ، مثل مسرح المتناقضات أو مسرح المفارقات المضحكة . . ذلك لأن مسرح اللا معقول قد جمع حقيقةً كل هذه المعاني والعناصر داخل مسرحياته وأعماله .

ومع كل ما تقدم من تسميات تفتق عنها الذهن الأدبي في قرن غني بالآداب والعلوم والفنون والنقد والفلسفة . ومع استعمالنا ـ مجازاً ـ للفظ مسرح اللا معقول ونحن نتحدث عن خصائص هذا المسرح ، إلا أننا نعترف أنه من الصعب حقيقة ، بل ومن عدم الأمانة الأدبية أن نصف المسرح بصفة واحدة من بين هذه الصفات العديدة والجيدة التي التصقت باسمه ، لأنه بالتحليل الفني والأدبي يصبح مسرحاً جامعاً لكل هذه الصفات مجتمعة ، نظراً للقوة الثورية والطليعية التي تفجرت من داخله ، وسط عالم لم يسترد أنفاسه بعد من عتبات الحرب العالمية الثانية ومن فظائع الفاشية ، ومن حالة من (التشاؤم) سادت كل النفوس ، ومعها أيضاً نفوس الكبار والشباب من الأدباء والمجربين .

●

ولد مسرح اللا معقول أمام العالم عام 1949 م . ولكنه لم يولد أيضاً عام 1949 م . ذلك لأن لكل شيء أصولـه وجـذوره . فأين تكمـن هذه الجـذور السابقة ؟

الأصول والجذور متعددة . رغم كل الاعتراضات والصيحات التي رفعها كتاب هذا النوع من اللا دراما ، فإنهم وعلى اختلاف جنسياتهم المتعددة قد رفضوا أن يدخل انتاجهم تحت أي تسمية تطلق أو يطلقها غيرهم من أدباء أو مؤرخين على مسرحهم ، سواء وصف بالعبثية أو اللا درامية أو اللا معقولة ، أو غير ذلك . ومن التحقيق في بعض من عناصر المسرح (اللا معقول) فإننا نعثر على الروائي العربي الجزائري المولد الفرنسي الجنسية ألبير كامي[1] ، كأول من ألقى الضوء على ارتباط هذا المسرح بأصول يونانية قديمة ، ذكرها في بحثه عن (أسطورة سيزيف) الذي كتبه ونشره عام 1942 م [2] . مفسراً عنصر العبث الـذي كان كامنـاً في قلـب سيزيف اليوناني ، واستمراره رغـم الحياة والموت عبـر العصـور والسنـين ، ثم ظهوره مرة أخرى في العصر الحديث ، وسط جنبات الإنسان المعاصر . وكما عذّب

---

(1) البير كامي من مواليد موندوفي بالجزائر في 1913/11/3 م ، والمتوفي في فيل بليفيني في 4 /1/ 1960 م . كاتب روائي ودرامي ، ومُنظر للآداب . أحد أبطال الأدب الوجودي الى جانب زميله الفرنسي جان بول سارتر . حائز على جائزة نوبل عام 1957 م . من أب عامل زراعي سرعـان ما يسقط في الحرب العالمية الأولى . يحصل كامي على منحة للتعليم في جامعة الجزائر بقسم الفلسفة . ويشترك في كتابة بعض المقالات والدراسات . حاول انشاء فرقة مسرحية . ويصل الى باريس قبل الحرب العالمية الثـانية بعـدة سنـوات . حيث تنشر له أولى أعمالـه في فرنسـا عام 1942 م بعنـوان (اللامبالاة ، ويعقبها في نفس العام بـ (أسطورة سيزيف) . يعتبر كامي من الكتاب الملتزمين ، ليس أمام العالم ، بل أمام نفسه أيضا . عمل مراجعا أدبيا بشركة النشر الفرنسية الشهيرة جاليمار . أهم أعماله الدرامية . .

سوء تفاهم 1944 م

كاليجولا 1945 م

حالة حصار 1948 م .

وعشرات من الروايات الطويلة التي أرّخت للأدب الفرنسي المعاصر .

(2) Albert Camus: Le Mythe de Sisyph, Gallimard, p. 11.

الإله زيوس كبير آلهة الأولمب سيزيف بأن جعله يرفع الحجر الذي يتهاوى من أعلى قمة الأولمب إلى الأرض ليعيده مرة أخرى إلى القمة . . وهكذا دواليك ، ودون فائدة ترجى من عمله ، بل وانهاكه موتاً بهذه الطريقة اللا آدمية ، وبعلم بطل الأسطورة . فإن البطل المعاصر يصبح ـ نتيجة لهذه العبثية بأقدار الناس وجهودهم ـ سيزيف القرن العشرين . لكن عن ماذا تكشف وجهة نظر العبث هذه ؟

إنها تكشف عن احساس باللوعة راود كتاب هذا القرن في أكثر من مكان ، رغم بعد الشقة والمسافات بينهم ، ورغم اختلاف جنسياتهم ، وكذا اختلاف نشأتهم ودراساتهم وميولهم ، وتعذر إيجاد علاقة خبرة في أعمالهم التي مارسوها في حياتهم العملية ، حتى وصلوا إلى كرسي الصدارة والأستاذية في آدابهم وفنونهم . وهي (صيحة العصر) في نظرنا ونبضة الحس المرهف التي تجعل من انتاج هؤلاء الأدباء ـ أينما كانوا ـ متفقين على وجهة نظر فكرية ثاقبة ، يمكن لها أن تفعل الكثير لصالح الإنسان وآدابه في كل عصر وفي أي مكان ، سواء عند الروسي الأصل (أرتور أداموف) بدءاً ، أو الايرلنديين (جيمس جويس وصموئيل بيكيت) ، والروماني الأصل (يوجين يونيسكو) ، أو الفرنسيين (ألبير كامي) و (جان بول سارتر) ، وانتهاء بالانجليزيين (هارولد بنتر) و (أرنولد فسكر) . وبينهم عشرات وعشرات من كل مكان .

إلا أن علينا أن نذكر أن الجديد الذي أتى به مسرح اللا معقول فيما يختص بعنصر العبث ، أنه انصرف عن الوعي بالعبث اليوناني القديم الذي تحكمت فيه آلهة لا ترحم ، كما تشير بذلك التراجيديات اليونانية المعروفة . محملاً هذا العنصر طابع المهزلة والشكل الهزلي الساخر . بمعنى أنه عبث يثير السخرية ويبعث بمشاهديه ورواد رواياته على الضحك في أقوى وأحزم مواقف الجد و التراجيدية . وتصبح على ذلك مسرحيات اللا معقول تنهج نهجاً خاصاً في نهاياتها ، التي يجب أن تحمل عنصر السخرية في الختام كمحصلة من محصلات

سخف الحياة وتفاهاتها وعبثها . وهو ما أصبح تمرداً وثورة على محصلات العصر نفسه ، وعدم تصديق واستهتار من كتاب الموجة الجديدة على الأوضاع الحضارية القائمة داخل مجتمعاتهم حتى وإن كانت أوروبية في أكثر الأحيان . بل إنهم قد تمادوا إلى درجة عدم وثوقهم في وجودهم وحاضرهم وحياتهم اليومية .

« إن مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب إلى القول بأن العالم الذي نعيش فيه يبدو غير معقول . وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم - يوجين يونيسكو »[1] .

حقيقة أن ظهور المسرحيات تلو المسرحيات تحمل هذا اللون من الآداب الغربية على كل من حولها من آداب ، يحمل في طياته الاصرار على وجهة نظر الكُتاب ، بل واستمرار هذا الاصرار إلى فترة تعدت العشرين عاماً ببضع السنوات ، رغم الصدمات الجماهيرية والنقدية التي أثارتها موجة اللا معقول . وصحيح أيضاً أن استماتة الكتاب لتعرية الحضارة - والحضارة الغربية بصفة خاصة - قد جعلهم ينشطون في إبراز الضياع والخواء والفراغ الذي دخل قلب الإنسان وعشش به . وهو ما يعني نجاح الاستمرارية من وجهة نظرنا . ومع كل هذه الجهود لانجاح ونشر وجهة نظر أدبية حتى وإن أدنّا نحن - كعرب ومسلمين - مسرحاً له مثل هذه الصفات الوجودية أحياناً ، والملحدة أحياناً أخرى . إلا أننا لا يمكن لنا إلا أن نشيد بأدبه وفنونه ، كإحدى الظواهر الفكرية العصرية . ومع أن كتاباً كثيرين في ستينات هذا القرن قد قرروا أن كتّاب مسرح اللامعقول (لم ينتهوا إلى اليأس) . فإننا اليوم في وسط الثمانينات نقول إنه قد انتهى فعلاً . بل ونتعارض معهم فيما ذكروه مسبقاً . استناداً إلى أن تجربة اللامعقول قد رُفضت من

(1) الدكتور لطفي فام
المسرح الفرنسي المعاصر . الدار القومية للطباعة والنشر . العدد93 في15 / 7 / 1964 م صفحة. 225

جماهير المسرح العربي المصري بعد عدة سنوات قليلة من انبثاق هذا المسرح [1] .
فإذا ما أضفت المناقشات تلو المناقشات ، والمهاجمة لهذا المسرح ـ ولها الحق في ذلك تعبيراً عن الرأي الحر ـ هذه المناقشات التي تصدى لها واحد من أكبر كتاب المسرح الواقعي العربي . . الأستاذ نعمان عاشور ، وشاركه فيها عدد من النقاد العرب .
وإذا ما قارنت بعد ذلك مؤخراً بين كم الانتاج من هذه المسرحيات وعدد سنوات الانتاج ، وصلت إلى اختلافي مع المتفائلين في مسرح من هذا النوع على أرضية المسارح العربية ، قبل أن تتكون حصيلة الآراء الجماهيرية والنقدية تجاه تجربة غير عادية ، كتجربة مسرح اللامعقول.

هل تحمّسنا لأدب اللامعقول أكثر من أصحاب اللامعقول أنفسهم ؟ أقول نعم . حقيقة أن الأدب كان رائعا (كاللطمة على الخد أو الصدمة في القلب والنفس) . لكن التقويمات الأدبية أو الفنية يجب أن تنتظر الحصاد لتصدر الرأي المقنن . إن يونيسكو نفسه ـ وهو أول مفجري هذه الموجة ، بواقع من معرفته الأدبية ـ وضع تحفظات ذات قيمة حول مسرحه حين قال :

« ينتهي الأمر بمسرح الطليعة الى وضعين. إما أن يظل غير شعبي ، فلا يعترف به أحد ، ثم لا يلبث أن يختفي وكأنه لم يكن . وإما أن يصبح بمرور الوقت شعبيا ، وتعترف به أغلبية الناس طبقا لسنة التطور والتقدم» [2] .

بين (ألبير كامي) وزميله الفرنسي المعاصر (جان بول سارتر) علاقة فكرية عريضة واسعة المدى . كلاهما عانى من الحرب . الأول مات أبوه صريعا في الحرب العالمية الأولى ، والثاني اشترك بنفسه في الحرب العالمية الثانية ، بما عكس على انتاجه بعد الحرب . كما يربط المذهب الوجودي ـ وهي فلسفة معاصرة تؤكد

---

(1) قدم كاتب الدراسة مسرحية يوجين يونيسكو بعنوان (الأستاذ) على مسرح الجيب المصري في بداية عام1968 م من اخراجه . وأظن انها التجربة الأخيرة من نوع مسرحيات اللامعقول في مصر .
(2) الدكتور لطفي فام
مرجع السابق . صفحة221 .

على حرية الفرد ومسؤوليته ـ بين كل منهما وبين أعمالهما جميعهما . ومن هنا نعثر على عنصر (الحرية) الكامن في مسرح اللامعقول وعلى أصوله عند كل منهما مسبقا على حقبة نهاية الأربعينات ، توقيت تفجر المسرح المذكور . الحرية للانسان الذي يحس بأنه غريب على أرضه ، ويصبح في حالة (لا انتماء) تماما . وهو ما نتقابل معه كثيراً عند شخصيات كامي في روايته . انسان لا يؤمن بالله ـ سبحانه وتعالى ـ ، ولا يؤمن بالمثل أو التقاليد ، ولا يؤمن بالحقيقة ، ولا حتى بالمستقبل . وهو لذلك يستقبل أو يستعد لاستقبال النهاية أو الموت طائعا مختارا . وهو كل ما يستطيع أن يقدمه من جانبه كموقف (تمرد) ضد عبثية الكون أو الوجود . . وفي حرية منه . إذ يعتبر سلوكه هذا هو الحرية الداخلية عنده والكامنة فيه . تماما كما كان بطل (اللامبالاة) غريباً عن عالمه ، يدفع بنفسه الى الموت في نفس اللحظة التي يعتقد فيها بحريته ووجوده . وهي نفس النظرة التي أشار اليها يوجين يونيسكو عام 1952 م في دراسة له حين يقول .

« إنني أشعر في بعض الأحيان ان العالم يبدو في نظري خاليا من المعنى . الحقيقة تبدو لي غير حقيقية ، والواقع غير واقعي»[1] .

إننا لا نشك في الحرية السارترية ، أو الجانب الانساني منها على وجه الخصوص . هذه الحرية التي دفعت به كمفكر أن يترك قلمه وسلاحه اليومي ، لينضم إلى صفوف المقاومة الفرنسية في الحرب العالمية الثانية بعد فك أسره . وليحارب حتى ينتصر الانسان الغربي على الفاشية اللعينة. وهو من أجل هذه الحرية قد سخر قلمه ليكتب درامات ما بعد الحرب مثل (جلسة سرية) ـ 1944 م ، وقبلها بسنة واحدة مسرحية (الذباب) ، (موتى بلا قبور) ـ 1946 م ، (المومس الفاضلة) ـ 1946 م . لكننا في نفس الوقت أيضا نرى حريات معوجة هدامة داخل هذا الأدب الحر والتشاؤمي في آن واحد . كما نلمح الالحاد واضحا في دراماته (الشيطان والإله الطيب) . هذه الجذور التي نعثر عليها

(1) مرجع السابق . صفحة 241 .

عند سارتر نجد شبيها لها ، أحيانا بطريقة مباشرة كما هي في الأصل ، وأحيانا أخرى بطريقة غير مباشرة . . لكنها وحشية التأثير همجيته . لماذا ؟ لأن المباشرة تفصح عن الشيء أو مكنونه عبر طريق الصراحة أو المواجهة أو الانسانية . أما عند اللامباشرة ، فان الموقف يسمح بكثير من الشاذ ومن الغريب ، ومن الفوضى الفكرية أو انحلالية الآداب بالتسرب ، وهو ما ليس بالاستطاعة في سهولة الكشف عن كنهه ، فضلا عن حالة الخلل التي تنتج عن حالة اللامباشرة مشوهة بتفسيرات غالبا ما تكون بعيدة وصعبة ولا تمس الحقيقة في كثير من الأحوال . ولعل تفسير النقاد لمسرحية صمويل بيكيت (في انتظار جودو) والخروج من الدراما الى تفسيرات وتأويلات الالحاد ، على اعتبار تشابه اسم جودو بالله سبحانه وتعالى ، وعدم ظهور أي منهما في المسرحية . . إلى غير ذلك من التفسيرات التي لا تستند ـ وحتى اليوم ـ إلى معلومة مفيدة .

إن جميع الحريات السارترية قد وقعت في مصيدة العصر . وسارتر من خلال أدبه الوجودي يبحث في الصراع القائم بين الاختيار وبين المسؤولية فلسفيا . وهو ما يجعل وجهة نظره في الموضوع تصبح متسمة بالطليعية والفكر الطليعي ، حتى داخل أغلب دراماته على مستوى الأدب الدرامي ، باستثناء مسرحيته (موتى بلا قبور) التي لا تحتوي على ذرات طليعية بالمرة لخصوصية الموضوع فيها . إن جذور اللامعقول عند سارتر تكمن في أعماله الدرامية والملحمية من السؤال المتكرر الذي يلف حوله سارتر ، وهو الى أي مدى يقبل الناس المثال الوجودي للحرية ؟ وكيف يتحملون مسؤولية مصائرهم ؟ وهل يجربون جديد ينعصر فيما فوق طاقتهم ؟ مُعرّضين بالآله مرة وبالتاريخ مرة أخرى .

وهنا نصل الى سلوك (الجرأة) التي تُغلف الأدب الوجودي . جرأة على استعارة الأساطير اليونانية والباسها لباس العصر ، كما فعل سارتر في درامته (الذباب) ، واستطاع حقا من خلالها ـ وبتأثير من مذهبه الوجودي ـ مهاجمة الفاشية ودعايات (بيتين) اثناء الحرب . وترتكز الجرأة على عنصرين واضحين لا

لبس فيهما ، لا بد من الاشارة اليهما اذا ما ابتغينا التنقيب عن الأصول والجذور القديمة ـ حتى وان عادت الى سنوات قليلة ـ قبل انبثاق حركة المسرح الطليعي . وأعني بهما الحرية ، الخيال .

يبدو أنني أخلط أحيانا بين لفظي الطليعة واللامعقول . حقيقة أن لكل منهما مفهومه الخاص. لكن المعقول ، أو اللامعقول أيضا هو أن نضعهما في كفة واحدة تحمل لكل منهما أو لهما معا معنى مركبا ثابتا . وهو التركيب الذي أتت عليه مسرحيات مسرح اللامعقول . فالطليعية هي حركة أو ظاهرة أو بعث فني لشيء أو لفن متقدمة على شيء أو فن سابق أو سبق . وهي على ذلك تصبح حركة تدعو الى التغيير . وأي مسرح يجرؤ على أن يصف نفسه بالطليعية مطالب بأن يستعمل وسائل وأدوات وتقنية وأشكال حرفية لها من الخصائص ما لم توجد في مسرح سواه . وهو ما نراه صعب الانتشار على وجه التأكيد . . إلا في حالات نادرة في تاريخ الأدب العالمي . . وبعد مشاق وجهود وفترة مرور للزمن . وعلى حد قول يونيسكو نفسه . .

« ومهما يكن من أمر ، فان القوانين المسرحية التي أعتقد انني اكتشفتها ، قوانين مؤقتة وغير مستقرة » .

وإذن ، فالطليعية تحتوي على ثورية تحاول تغيير القديم الى جديد بنسيج ممتاز مختلف يرضي أذواق الجماهير بمادة درامية لم تألفها العين ولم تتعود الآذان على سماعها . وهو أمر يخلع شرفا على المسرح الذي يسعى لهذا التطوير أو لبعض منه في أقل الأحوال . لأنه يصبح بهذه الوسيلة أداة من أدوات نشر التطور العقلي والأفكار الجديدة والفكر المفتوح .

أما اللامعقول فهو الشيء المنافي للعقل شكلا أو موضوعا أو بهما معا . من المعروف أن التيارات الفنية في طريقها الى الظهور ثم الانتشار تأكل بعضها البعض ، كعلاقة السمك الكبير بالصغير . التيار الجديد يبتلع التيار الذي قبله ،

حتى وإن ظل لقـرن كامـل كما في الرومـانتيكية ، أو إذا ظل عدة قرون كما في الكلاسيكية . وليس معنى ذلك أن لكل تيار بحكم الطبيعة القدرة على ذلك . لأن نجاح التيار الفنى وانتشار أفكاره وأغراضه وأسلوبه على المستوى العالمي بواسطة أدباء وفنانين ورسامين منتشرين على مساحة هذا العالم يقتضي وقتا كبيرا ، يتطلب بالدرجة الأولى أصالة في التيار ، ودوافع قوية لاثبات وجهة النظر ، وشمولية في الفكر أينما كان ، وشاعرية في التعبير وعناصر أخرى مماثلة . ولعل فقدان تيارات جيدة مثل السـيريالية أو الـدادية* أو المسـتقبلية سواء في الأدب أو الفـن لبعض العناصر الجوهرية السابق ذكرها ، أو التي لم نذكرها ، هو السبب في انزوائها ، اذ لم تعمر كثيرا أحيانا ، أو هي لم تخرج من دائرتها الاقليمية الى رحاب العالمية أحيانا أخرى .

« الأحداث في الفن تتبع دورات أبدية ثابتة . كما يستطاع ملاحظة وجود قوانين طبيعية تربط بين هذه الأحداث . فالملاحظ انه بعد رسوخ أي أسلوب معين أو اتجاه في الحياة ، أو نظرة الى العالم ، وبعد أن يتم اكتشافه وارتقاؤه الى أن يحقق امكاناته كافة ، يجيء اليوم الذي تستنفد فيه هذه الامكانات . وتظهر الحاجة إلى ابتكار اتجاه جديد في الحياة أو ابتداع أسلوب جديد . بيد أن التغييرات الأساسية نفسها لن تجيء على حين غرة . فهي قبل أن تصبح واضحة المعالم ، تنمو مختفية مضمرة وقتا من الزمان» [1] .

وحينما نذكر جذور وأصول مسرح اللامعقول ، يتعين علينا أن نُرجع هذه الأصول الى تيارات فكرية وفلسـفية سابقـة على وجـوده . ويرجـع لهـا الفضـل

---

* مذهب من المذاهب الأدبية والفنية التي انبثقت في بدايات القرن العشرين ، ولم تعش طويلا .

(1) هوجو لايختنتريت

الموسيقى والحضارة ـ ترجمة الدكتور احمد حمدي محمود . الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ (تـاريخ الطبعة غير مذكور) .

ولأصحابها من كتاب وفلاسفة في انبثاق هذه الحركة الغريبة التي ملأت مسارح العالم عقدين من الزمان . فضلاً عن هذه المشاركة الايجابية التي خلفتها الحركة ، بعد أن ثبت قيام مسارح صغيرة ، ومسارح للجيب ، ومسارح خاصة بالمثقفين والطبقات المتعلمة ، كانت كلها تقريباً مخصصة طوال أيام الأسبوع العادي لتمثيل مسرحيات وأدب اللامعقول . وهو ما نعتبره مشاركة غير مباشرة من حركة مسرح اللامعقول في انعاش الحركة الدرامية تأليفا ، والمسرحية اخراجا وتمثيلاً وجماهيرا .

نعم ، هناك جذور لمسرح اللامعقول في أعمال الايرلنديين (جيمس جويس) [1] ، (صمويل بيكيت) [2] . تتقابل هذه الجذور مع مسرح اللامعقول في الاعلان عن الفن المطلق عند (جويس) ، لكل شخصية من شخوص مسرحه ، وهو ما يجعل الشخصية ترفض الفن بحالته نفسها . إذ يصبح

---

(1) جيمس جويس (3 / 2 /1882 ـ13 /1 / 1941 م) ولد في دبلن بايرلندة ، ومات في زيوريخ بسويسرا . ايرلندي المولد انجليزي الجنسية . نشأ في بحبوحة من العيش ، لكنه مات فقيرا . تلقى دراسته الأولى في مدرسة دينية داخلية ، درس الطب لكنه لم يكمل تعليمه له. رحل عن ايرلندة وهو في سن الثانية والعشرين ولم يعد بعد ذلك . عاش فترات في ايطاليا وسويسرا وباريس . عاش على دخله من الكتابة ومن تعليم الموسيقى . احد المنتجين للأدب الحديث . صدر أول ديوان شعري له عام1907 م . خرج بأدبه من الحصار التقليدي القديم الذي فرض أشكالاً جامدة على الآداب في عصره ، مستعملا الشعر الغنائي في موضوعات الحب والغزل . في عام1914 م يكتب قصة (الدبلينيون ـ يقصد جويس رجال من دبلن ـ مستعملا الأسلوب الطبيعي في الأدب .

(2) صمويل بيكيت من مواليد دبلن في13 / 4 / 1906 م كاتب درامي عاش بين فرنسا وانجلترا . أنهى دراسته في دبلن . ثم عمل مراجعاً للأدب الانجليزي في باريس . عمل سكرتيرا لزميله الايرلندي جيمس جويس ، وكان من أوائل مترجميه . تعلم من أستاذه خصائص الإغراب الأدبي والفعل البشع الغريب . كتب أولا بالانجليزية ، ثم عاد الى الفرنسية في أعماله بعد ذلك . يعتز بأن أبطاله من المجانين المتمتعين بمرارة تثير الضحك أمام طريقها المظلم المعتم دائما وأبدا . وهم لذلك يتحولون الى أحرار تعساء . في أعماله الأدبية يقطع صلته بالأحداث وتصوير الشخصيات (إحدى الركائز الأولى للدراما الأرسطوطالية). أبطاله مساكين تعساء روحا وجسدا ، يعيشون في حلم ووهم طويلين . أهم دراماته . .

في انتظار جودو1952 م
نهاية اللعبة1957 م
الشريط الأخير1958 م
آه . . ياللأيام الحلوة1963 م .

السائد المعقول لا معقولا من وجهة نظر شخوص مسرحياته . وهنا تكمن عقدة مسرحهم . . مسرح اللامعقول ، وبعنصر الوعي نفسه . في قطعته الأدبية المعنونة (صحوة فنيجان) يصل الوعي عند الشخصية البطلة إلى أن تصحو من غفوتها وحلمها الحياتي الطويل الذي امتد لعشرين عاما في العمل ، لتردد عبارات لا معنى ولا طعم ولا فهم لها . وهو ما نترجمه بأن فنان جويس عندما التقط حريته وفي أوسع أبوابها ، يحاول أن يستعمل هذه الحرية وهو في حالة وعي تام بوجوده وكيانه . فانه يجد ـ نتيجة لذلك ـ أنه لا بد أن يصطدم مع عصره وناس عصره ، ولا بد كذلك أن يمتشق الحسام ليحارب سجانيه ، محاولا اثبات سخف الواقع ، والذي يبدو له بطبيعة الحال ـ وبفضل وعيه بوجوده ـ غير الواقع الحقيقي .

فإذا ما انتقلنا الى ثاني الايرلنديين ، صمويل بيكيت ، وهو واحد من أهم شخصيات مسرح اللامعقول ، وواحد من الذين قام على أكتافهم ـ وبفضل من دراماته اللامعقولة ـ مسرح اللامعقول . نستطيع أن نلمح سوابق جوهرية تأثر بها قبل أن يخطو بمسرحيته العبثية الأولى على باب هذا المسرح التجريبي الشاذ . والعلاقة بين الجذور التي اكتسبها وبين ما قدمه بيكيت من انتاج تتضح في النقاط التالية . .

تأثره بالكاتب جيمس جويس ، فضلاً عن أنه كان أول من ترجم آدابه كذلك . تأثره بجو الأحلام ، حتى ليصعب اختيار الواقع من الحلم ، أو الحلم من الواقع . كلاهما مختلط وغير محدد ، كلاهما ظاهر وغير ظاهر في الوقت نفسه . ويصبح الحلم امتدادا لليقظة في سبيل العثور على واقع شامل يبني الواقعية (المنقوصة) التي سادت الآداب منذ بداية هذا القرن ، كالواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية . وهي منقوصة لأنها لا تضيف جديداً غير تصوير الواقع نفسه . وهوما يعتبره الطليعيون نقصا وبترا لصورة الواقع الشامل العام الذي يبحثون عنه . إن شخصية مالون عنده في روايته المسماة (موت مالون) تفقد كل حدود بين الحقيقة والخيال .

ومن الطبيعي ألا تشير هذه الدراسة الى كل الجذور والعلاقات بتفاصيلها ، لأن هذه الجذور تمثل جزءا من الموضوع ، لا نريد له أن يطغى على بقية الأجزاء . إنما نحن نحاول الاشارة الى الجذور التي تحمل صفات جوهرية داخل مسرح اللامعقول ، وثبت وجودها أو تناثرها مرة هنا ومرة هناك .

وعلى هذا ، وحتى لا نغفل بعض الأهميات ، فإننا نجد مثيلاً من الماضي في انتاج الانجليزي (هارولد بنتر)[1] وزميله (أرنولد فسكر)[2] ، وكلاهما

---

(1) هارولد بنتر انجليزي الجنسية . من مواليد10 /10/ 1930 م اشتهر بكتابته للتمثيليات في الاذاعتين المسموعة والمرئية (الراديو والتلفزيون الانجليزي) . أحد طليعيي الأدب الانجليزي الحديث . بين أعوام1949 ، 1957 م جاب كل الريف الايرلندي كعضو مسرحي ممثل باحدى الفرق المسرحية الانجليزية الجوالة . تعود شهرته إلى درامته بعنوان (وكيل الأراضي) التي كتبها عام1960 م . أهم دراماته . .

حفلة شاي عيد الميلاد1960 م

جمع الأموال الخيرية والعاشق1963 م

العودة الى الأرض1965 م

شاي بعد الظهر1967 م (أو كما في بعض الترجمات الأخرى شاي الساعة الخامسة) .

(2) أرنولد فسكر من مواليد لندن عام 1932 م في الرابع والعشرين من شهر مايو . كاتب درامي انجليزي معاصر . نشأ في بيئة مسكينة فقيرة للغاية . عمل صبي نجار وعاملا زراعيا وخادما في مطبخ وحلوانيا . كون (المركز رقم42) لتحريك وايقاظ الوعي لدى طبقة العمال في بريطانيا ، عن طريق الوسائل الثقافية وأدوات الثقافة . يعتبر فسكر أعقل وأرزن كتاب موجة السخط التي فجرها زميله جون اوزبون الانجليزي في بريطانيا والعالم أجمع ليلة 8 مايو عام1956 م . مسرحه يبحث في القضايا والمشكلات الاجتماعية لطبقة العمال . أبطاله من العمال ورجال الانتاج اليومي . أهم دراماته .

* ثلاثية فسكر1960 م

شوربة فراخ بالشعير1958 م

جذور1959 م

أنا أتحدث عن يورشاليم1960 م

المطبخ1960 م

رقاقة بطاطس شبس بكل شيء1962 م

الفصول الأربعة1965 م

مدينتهم الذهبية1966 م.

ينتمي إلى موجة كُتاب اللامعقول في انجلترا . حقيقة أن هارولد بنتر قد حمل درامته الأولى (وكيل الأراضي) كل خصائص (الابسيردية) بجميع عناصرها الجوهرية والجزئية . لكنه يعتبر طليعيا مختلفا عن كثير من زملائه الطليعيين الذين عاصروه ، أو الذين اتخذوا من موجة اللامعقول سوقا لبضاعاتهم الفكرية والثقافية الغالية المجددة .

إن بنتر يختلف عن يونيسكو ، كما انه يختلف مرة أخرى عن بيكيت . انه يأخذ منهما ، لكنه لا ينتج انتاجاً مشابهاً لانتاجهما ، حتى ولو كان داخل حدود مسرح أو درامات اللامعقول نفسها . إنه لا يبني معقولياته أو أبسيردياته على الخيال البحت كما هو الحال عند أغلب الطليعيين ، لكنه يبرز هذه اللامعقولية من خلال الحياة اليومية نفسها . وعلى هذا فقد حدا الأمر أحيانا كثيرة ببعض الطليعيين الى معارضة أفكار بنتر ، أو بمعنى آخر اعتباره خارجا على روح الطليعية ، لكنه من العدل أن نقول : إن هذه المغايرة التي أخذ هارولدو بنتر بها نفسه مختصا دراماته بها ، قد جعلته في مكان أكثر قدراً وأعظم أثرا في بعض الأحيان ، عن كثير من الطليعيين . ان اتجاهه يبعث أيضا على الانقباض ، وهي خاصية لا معقولية . كما أن دراماته لا تفتقد أيضا جو الاحلام المنتشر على مساحة الآداب والقوانين عند اللامعقول . وهو ما يوصِّل الدراما في النهاية الى حوادث هلع ورعب وتعصب بعقول وأفئدة الجماهير المشاهدة أو المستمعة . وهو أيضا بعد هذا وذاك يركب دراماته عضويا بعنصري التراجيديا والكوميديا زيادة في التكثيف ، ورجوعا الى شكل التراجيديا الكلاسيكية الأولى ، ويعمل - معملياً - على خلطهما . ويعتبر بنتر إلى جانب ما تقدم ، أول الدراميين الانجليز في العصر الحديث ، الذي كتب مصورا شخصيات ما زالت على قيد الحياة محملا إياها الخطوط المظلمة وتونات التشاؤمية . على هذا نجد مسرحياته في النهاية جافة الطبع ، خشنة العنصر ، واقعية وغير قابلة للصورة الواقعية في نفس الوقت ، تقدم نسيجا من ضفير أدبي ماهر ، أساسه التراجيديا والكوميديا .

هذا بينما نجد زميله الانجليزية أرنولد فسكر يميل في طليعيته الى استعمال ماضيه وخبرته الحياتية ، حتى داخل مسرحه المنتمي الى جذور اللامعقـول . إن أبطـال فسـكر يخرجـون من جعبـة تجاربـه ، أو من اللاشعـور عنـده حيث يسكنون ، يعرضهم داخل عالم المعقول بقلب لا يقبل ولا يريد أن يقبل أو يعترف بهذه المعقولية . في جذور دراما فسكر يعود بنا الى حياة الريف والأصالة ، حتى ليكاد الانسان أن يحيى بعبق المسرح الواقعي ، المناهض لمسرح اللامعقول .

وفي إنهاء لنقطة الجذور والأصول فإننا لا نعدم سوابق عديدة ، تتمثل في أدب (فرانز كافكا) التشيكي [1] بكل تعقيداته وعقده ، وظهور الحلم كشاهد عيان في رواياته وقصصه ومسرحياتـه . كما تتمثـل في أعمال الأمـريكي المعـاصر (ادوارد البي) والروسي الأصـل الفـرنسي الجنسية (آرتـور آدامـوف) وغيرهـم كثيرين .

ثانيا : الخصائص الجوهرية . . .

حرية التأليف المسرحي . .

ما من شك في أن مسرح اللامعقول قد أتاح فرصة واسعة للكتاب الذين عالجوا آدابهم القصصية والروائية والدرامية والشعرية لأن ينفتحوا على باب واسع من الحرية ، سواء كانت في المضمون أو في الشكل . وفي ظني أن هذه الحرية هي التي أتاحـت هذا المد الجـديد ـ والغـريب حقـا على ما قبلـه ـ من أفـكار وآراء

---

(1) فرانز كافكا (3 / 7 / 1883 ـ3 / 6 / 1924 م) كاتب روائي وقصص تشيكي . يكتب باللغة الألمانية . أنهى دراسته في براغ بتشيكوسلوفاكيا . وحصل على الدكتوراة هناك . عانى كثيرا في حياته القصيرة الشبيهة بحياة الألماني جورج بخنر . أصيب بمرض الصدر (السل) . آخر سنتين من حياته عاشهما في برلين . ومات في إحدى المصحات بجانب مدينة فينا بالنمسا .
بدأت كتاباته عام1904 م . لم يتمم أعماله الشهيرة التي عرفه العالم من خلالها مستقبلا . ونعني بها (أمريكا ، القضية ، القصر) . طلب في وصيته حرق أعماله الأدبية ، الا أن صديقه الصدوق ماكس برود يخالف الوصية ، ويتمم الأعمال ، ويقدمها الى العالم ، رافعا النقاب عن الكاتب الشاب كافكا .

ومتناقضات وصراعات بين الأدباء والجماهير من ناحية ، وبين الفلاسفة والفنانين المبدعين من ناحية أخرى .

حرية التأليف المسرحي هي التي حدت بآداب اللامعقول عن التخلي عن كل الآداب السابقة كالواقعية والرومانتيكية والطبيعية . وحينما نقول : إن بمسرح اللامعقول (رومانتيكية) ، فإننا نعني هذه الرومانتيكية الخاصة التي تولدت ذات طابع خاص من مضمونه البعيد عن أشكال (أرسطو) ، أو البعيدة تماما عن (دراماتورجية هامبورج) عند لسنج ، أو المشابهة الى حد ما للملحمية (برخت) في العصر الحديث .

وعليه ، فالمؤلف عند اللامعقول لا يقيم وزنا لما تعلمناه في الدراما من ناحية الصراع الدرامي (التقليدي القديم) . وهو لا يعترف أيضا بالحوار المسرحي ، أو التطور الدرامي بمفهومه (الأرسطوطالي) ، كما لا يفكر أو يجهد نفسه كثيرا في خاتمة المسرحية ، والصورة التراجيدية المأساوية ، أو الكوميدية الملهاة التي يجب أن تأتي عليها ، حتى يصل التأثير الى ذروته وقمته .

وحرية هذا المؤلف في أنه يكتب متى أراد . لكنه يكتب حينئذ في فكرة ثورية غريبة ، غالباً لم يتطرق إليها أحد قبله . ليس في الشكل فقط ، لكنها في المضمون بصفة أساسية . ومن الضروري أن تتعارض فكرته مع الفنون السابقة والدرامات الموروثة . . وهذه الميزة هي إحدى أسباب رواج مسرح اللا معقول في عروض بداية الخمسينات . . لماذا ؟ لأن هذه الأفكار التي وردت على خشبات المسارح قد صدمت الناس صدمة قاسية . (يونيسكو) في مسرحيته (الكراسي) يجعل أهل البيت (العجوز والعجوزة) يستقبلان جوعاً من الناس ، الحوار في المسرحية يستقبلهم ويقودهم إلى كراسي للجلوس ، ونحن كجمهور لا نرى شيئاً ، لا ضيوف ولا كراسي . أليست هذه صورة درامية غريبة . . غير معقولة ؟ و(صمويل بيكيت) في مسرحيته (نهاية اللعبة) يضع في مقدمة خشبة المسرح وفي

أحد جانبي المستوى الأول للخشبة صندوقين (للقمامة) والمهملات تصبح فيهما شخصيتان من أهم شخصياته المسرحية . طبعاً هذه صورة أخرى غير معقولة . وتصدُق عدم المعقولية هنا لأن مثل هذه الصور الشاذة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب المسرحي العالمي أو العربي . فإذا ما جاء كتاب اللا معقول ومن بداية طرق كتاباتهم ليقدموا مثل هذه الأفكار استطعنا أن نجزم بهذه الحرية التي انطلقوا منها في فن كتابة الدراما . وبوسعنا أن نصف هذه الحرية بأنها كانت حرية بمعنى الكلمة . حرية بعيدة عن الفرض ، أو الشكل الديكتاتوري الذي يفرض استقبالها . وحينما يذكر يوجين يونيسكو . . « إنني أرى من السخف أن يطلب الناس إلى المؤلف المسرحي أن يرشدهم إلى الطريق المستقيم . ومن الحمق أيضاً أن يفرض أي مؤلف فلسفة آلية على العالم بأسره » ، فإننا نفهم أن مصدر هذه الحرية في آداب اللامعقول ، أنها تقدم مشكلات طليعية لقضايا معاصرة - أو كانت معاصرة بعد خراب الحربين العالميتين - تقدمها للجماهير لتحاول أن تجد لنفسه خروجاً من مأزق المعاصرة - بدافع من حريتهم نفسها - في رفض لكل ما يمكن أن يفرض عليها من حلول مؤقتة أو منومة أو غادرة أو خائبة . أليست هذه حرية تستهدف وعي الإنسان ؟ .

يجسد (يونيسكو) معنى الحرية في مسرح اللا معقول حين يقول في أحد أحاديثه الأدبية . .

« إن لجمهوري مطلق الحرية في أن يفسر أعمالي التفسير الذي يراه . وهو تفسير لا سبيل لي إلى توقعه ، بل وليس لي الحق في أن أتوقع أن يكون بهذا المعنى أو ذاك . أو حتى أوجه الجمهور في شأنه . لأنه إما أن يكون مغزى العمل واضحاً ، وفي تلك الحالة لا يكون لدي ما يقال . وإما أن يكون المغزى غير واضح ، وإذ ذاك يكون العمل قد فشل ، ولا يكون لدي في تلك الحالة أيضاً ما يمكن أن يقال »[1] .

=

(1) Dialogue avec Ionesco, Pensée Française, No. 6. Juin 1959 p. 8.

ولعل هذه الحرية التي نحن بصددها هي التي حدت (بيونيسكو) نفسه إلى تغيير اسم درامته الأولى (المغنية الصلعاء) التي سبقت الإشارة إليها ، من (ساعة اللغة الانجليزية) إلى (حصة اللغة الانجليزية) إلى (جنون بج بن) ، حتى استقر على (المغنية الصلعاء) أخيراً . ولا يعجب القارىء إذا قلت له أن الاسم الذي استقر عليه يونيسكو والذي خرجت به المسرحية أخيراً عام 1949 م جاء صدفة نتيجة خطأ ممثل في المسرحية وهو يلقي حواره في إحدى جلسات التدريب . فبدلاً من أن يتحدث عن شخصية أخرى بقوله (المدرسة الشقراء) ، نطق خطأ دوره ذاكراً (المغنية الصلعاء) . وما تبع ذلك من صياح يونيسكو الذي كان يحضر جلسة التدريب . . « هذا هو اسم المسرحية الذي أريده » وكان ما أراد له . إن هذه الحادثة الشهيرة تقودنا إلى أن كتاب اللا معقول يكتبون وهم أحرار من كل قيد سواء في الأحداث أو التطور أو الذروة أو الخاتمة ، أو حتى التقيد بعنوان لمسرحياتهم . واللا معقول في هذا الاسم المختار للمسرحية ، أنه ليس بها شخصية مطربة ، أو شخصية صلعاء .

ومن الطبيعي أن نذكر ـ أنه نتيجة للشكل والمضمون اللا معقولين السابق ذكرهما ـ فإن هضم هذا الأدب من الجماهير ، أو حتى استيعابه كان أمراً عسيراً ، خاصة عند رجل الشعب أياً كان مكانه . وعلى هذا ظلت آداب اللا معقول طيلة عشرين عاماً غير مفهومة أو واضحة في كثير من الأحيان ، اللهم إلا لطبقة عالية الفهم مرتفعة المستوى التعليمي . الأمر الذي نراه في النهاية ، من أحد الأسباب الرئيسية في انهيار ومن ثم اضمحلال مسرح اللا معقول ، لبعده عن القاعدة الشعبية ـ مهما كانت قيمة المستوى الفني أو التذوق لديها ـ وهو ما لم يصل بالمسرح أو آدابه إلى المستوى الشعبي .

= ترجمة شفيق مقار ، خمس مسرحيات طليعية ، سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد36 الدار القومية للطباعة والنشر ، صفحة 29.

من انتاج آداب اللا معقول ، نستطيع أن نقول أن الجرأة قد أخذت نصيباً وافراً سواء في مسرحياتهم ، أو في شخصيات كتاب المسرح العبثي . يونيسكو ينتقل ـ وبجرأة بالغة ـ من تعلم اللغة الانجليزية التي قرر تعلمها عام 1948 م ، وفجأة ، إلى التأليف المسرحي لدرامته الأولى (المغنية الصلعاء) . مع أن مهنة التأليف المسرحي ليست لعبة يمكن اللعب بها ، أو احترافها بين ليلة وأخرى . ذلك لأن علم المسرح قد حدد لها نظماً ومناهج ودراسات يصعب على الإنسان المثقف حذق مثل هذه المهنة دون ممارسة طويلة .

ومع ذلك ، فإن الظروف التي أحاطت بمضامين مسرحيات اللا معقول ، بالإضافة إلى الفكر الجديد الذي أتت به ـ رغم احتوائه على الفلسفة والإلحاد والمتناقضات والتشاؤم ، وغير ذلك من مثبطات الهمم والتقدم ـ قد رفعت بكتاب عاديين منهم إلى الشهرة ، دون مهارة في مهنة التأليف المسرحي . الانجليزي أرنولد فسكر لم ينه أكثر من دراسة الثانوية العامة ، ومع ذلك فهو من أكبر الكتاب الانجليز المعاصرين اليوم.

جرأة في العوامل المسرحية ولا أقول الأحداث . عند يونيسكو نسمع عن فأر ولد جبلاً ، وشخصية على موعد مع حريق سيشب ليدمر شيئاً . وأستاذ يعلم مكارم الأخلاق وعظائم السلوك ، وهو بلا رأس بالمرة . . أي بلا عقل أو فكر ، وهو المعلم الأستاذ. الجرأة تقضي على كل ما هو متعارف عليه ، وعلى كل ما هو مهذب ورقيق في هذه الحياة . وعلى هذا تبدو مسحة الجرأة على كل الخيوط والعلاقات ، فيبدو كل شيء مغالى فيه وجافاً وقاسياً وأليماً في وقت واحد ، دون صقل أو (تشطيب) أدبي ، حسبما نقول في لغة الكتابة المسرحية. وهي نفس الجرأة التي أدت إلى نبذ الواقع الاجتماعي كذلك. على اعتبار أن العمل الفني في آداب ومسرح اللامعقول لا صلة له بأية عقائد أو أية أغراض سياسية أو اجتماعية. هو لا يعتنق شيئاً مسبقاً.

لأن هذا الاعتناق يبعده وبالضرورة عن فكره وحريته وأسلوبه . وهي ترفض جميعها الواقع الاجتماعي بمنظارهم الجديد ، ومن واقع وجهة نظرهم يصبح غير معقول . إضافة إلى أن لغة آدابهم ترفض الدعاية ولغة الخطابة ولغة الإقناع ، وهو ما يجعلهم يرفضون كل الأيديولوجيات سياسية كانت أم اجتماعية أم دينية . وهم على ذلك لا يؤيدون نظاماً سياسياً معيناً ، كما لا يتحمسون لأي نظام اجتماعي ، وهم يرفضون وجهة النظر الدينية ، المسيحيون والوجوديون . ومع أنهم يقدرون حروف الهجاء والكلام ، إلا أن لغتهم تنهر هذا الترتيب المنطقي التقليدي الذي يغوص في الواقعية الكاذبة ، أو المنقوصة ، أو غير الأمينة على حد تعبيرهم .

إن الواقع الاجتماعي القائم يبدو في نظرهم خالياً من المنطق ، تسيطر عليه الذات وأنانية الرأي ، واقع يبدو متعرضاً للأغراض الشخصية وللأنا . وهو على صورته هذه لا يمثل المجتمع الذي يحمل اسمه تجنباً وكذباً . بل يبقى واقعاً محوطاً بعديد من العبارات والأساليب المبتذلة التي لا تقدم إلا الهزيل ، ولا يصب - كواقع اجتماعي في النهاية - إلا في دائرة تقليدية ، تبتعد كثيراً كثيراً عن الحقيقة الأصيلة ، التي يجب أن يعمل الأدب والمسرح على إبرازها للجماهير . ولعل هذا الواقع هو أحد الأسباب الرئيسية التي جعلت كتاب اللا معقول يصبون غضبهم على الواقع والواقعية والمذهب الواقعي أيضاً . وهو ما جعلهم يتعرضون للايهام ، باعتبار أنه يلعب دوراً هاماً في حياة المسرح . ولقد عنى (واقع) الطليعيين بهذه الصورة الشاملة التي تنشأ من الحس الفني لدى الكاتب والمتضمنة للتناقضات والعبث والكوميديا والتراجيديا والنزوة والفراغ ، ولم تهمهم في شيء الواقعية الجامدة المتكررة ، في صورة المسرح الذي ينقل لجماهيره صورة (واقعية) لما تعيشه . ولما كانت الحياة كواقع لا تحتل عند أدباء اللا معقول حيزاً في جهودهم وفكرهم . فكيف يمكن والحالة هذه الوثوق في واقعية يرفضونها ، لأنهم لا يعترفون بها أصلاً ؟ ولعل عدم اعترافهم هذا ناشيء من جحود هذه الحياة ، وعبث هذا الواقع الذي لا يرحم ، وانهدام هذه العلاقة المنطقية التي لا تكشف عن أساس مشترك بين

الإنسان ككائن ، وبين مهزلة الحياة التي يعيش هو على سطحها . والتي تقدم له في كل يوم ما هو مرير وطاحن وسخيف وغير متقبل ، بما يرميه في ستار التمزيق والدمار ، والضياع واللا إنتماء ، دون أن يكون له ذنب في هذا أو ذاك .

إن عدم تصديق هذا الواقع يسير بالشخصيات المسرحية في مسرح اللامعقول إلى عالم الخيال مرة ، وإلى عالم الأحلام مرات أخرى . . الخيال في أن يحوّل الكاتب عندهم الشخصية الإنسانية إلى حيوان كالخرتيت أو إلى طائر ، أو يغير بشخصية امرأة إلى حية أو ثعبان أو نهر من الأنهار أو حجر أو قطعة مجوهرات . لكن خصائص هذا الخيال في اللا معقول تصبح خصائص لها قيمة ، وليست خيالاً يقوم على الجنون والهوس أو المرض العصبي . وهو ما يجعله خيالاً يحمل قيمة فنية أساسها الابتكار أو الخلق الفني . خيال يجعل من أيام الاسبوع السبعة التي نعيشها ونقضيها ونقطع ساعاتها كل يوم ، ثلاثة أيام فقط عند (يونيسكو) . فإذا ما كان هذا الخيال يعتمد ذلك ليبرز فقدان الذاكرة عند شخصياته ، أدركنا قيمة الابداع والخلق الفني في هذا الخيال .

لقد اعتمدت مسرحيات اللا معقول على الخيال والأحلام ، لتعوض بهما ما تجاوزته من قواعد درامية سابقة مألوفة عند (أرسطو) والدراميين السابقين . وكان لا بد لها من ذلك ، حتى تقدم (شكلاً) من أشكال التجديد ذي طبيعة طليعية خاصة ، هاربة بذلك وناجية من الحلول والعقدة والمشكلة الدرامية إلى جو الأحلام ، وجو الخيال كلغة جديدة في أدب اللا معقول . فإلى أي مدى أفادت هذه اللغة ؟ .

أدت هذه اللغة الفريدة إلى تقديم العرض المسرحي طال أم قصر في صورة شعرية واحدة متماسكة . وبقدر البعد وتحاشي عناصر الدراما القديمة من تطور وحوار وتصاعد ، تكاثفت درامات اللا معقول على رفع قيمة التأثير عن طريق (شحن) العواطف شحناً متزايداً يقوم مقام التطور الدرامي القديم ، ليوصل إلى

نقطة (الانفجار) ، وهو ما نسميه في الدراما التقليدية (الذروة أو القمة) . وعلى هذا نرى درامات اللا معقول ترتكز بالدرجة الأولى في الخيال والأحلام على الانطباع أو التأثير العام الذي تحدثه هذه العناصر دفعة واحدة ، محتم عليها أن تكون في نهاية المسرحية . وليس قبل النهاية بأية حال من الأحوال . إن الانطباع الذي يجب أن يكون عليه المتفرج هو كل هدف مؤلف اللا معقول ، وليس حل عقدة المسرحية أو الخاتمة أو غير ذلك هو المهم . إن الأحلام في هذا المسرح قد جسدت أنها كالواقع والملموس سواء بسواء . إن أحلام الإنسان ما هي إلا هواجس أصبحت دراسات العصر الحديث . وهي رموز تكشف عن داخل الإنسان ومشاعره الدفينة وأفكاره المختبئة في اللا شعور ، وكأنها تجارب خارجية فيه تعيش فوق سطح الأرض ، رغم كونها كائنة حية تحت سطح جلد الإنسان الذي يتنفس ويعيش ويمارس الحياة اليومية . الأحلام كالواقع في منزلة واحدة عند كتاب مسرح اللا معقول . « عندما أحلم لا أحس أني أتنازل عن الفكر ، بل على العكس تماماً ، يبدو لي أني في أحلامي ، أقلع على حقائق جلية حقاً . إلا أنها تتراءى لي في الأحلام بجلاء باهر ، لا يتأتى في حالة اليقظة »[1] . إن الأحلام عندهم امتداد طبيعي لليقظة ، يساعد على ابراز (الواقع الشامل) الذي ظل يبحث عنه الطليعيون لهدم الواقعية التي نعرفها قبلاً .

مهزلة العالم الغربي . .

قدمت لنا الحرب العالمية الثانية مهازل كثيرة فيما قدمت اثر انتهائها . ومن بين هذه المهازل ـ بل وأهمها من وجهة نظرنا ـ مهزلة الإنسان الغربي .

ما زالت البرجوازية والرأسمالية تحكم مساحات كبيرة من العالم ، وتحد بستار حديدي الطبقات المنتمية إلى هذه المناطق لإغلاق الطريق عليها من الانفلات من

(1) مرجع السابق ـ صفحة 38 .

تقاليد بالية رجعية تفتقر إلى التجديد أو إلى الخروج إلى حياة معاصرة ذات معنى . ولقد سعت البرجوازية إلى تدعيم مواقفها وماضيها ـ وما زالت ـ لتحجب الشمس عن أعين المغفلين في وضح النهار بالدعايات والوشايات والعبارات التي لا تخرج عن شكل « الاكليشيه » ، تتبادلها الأجيال تلو الأجيال ، فلا تصل إلى أية نتيجة مرضية . ولا تستطيع مع هذه الدعايات أن تنقذ ملايين المتعللين في الولايات المتحدة الأمريكية أو أوروبا الغربية . ذلك لأنه عندما تأتي لحظة الجوع ، فإن النفس لا تستطيع أن تكذب ، أو تصدق مثل هذه الدعايات ، مهما سكر طعمها وطابت لذتها . وهو ما نراه ونسمع عن نتائجه في ازدياد عدد المنتحرين في العالم الغربي ، ناهيك عن السقوط الذي تتردى فيه جماعات الشباب في أمريكا ، من المتمردين على الحياة الطبيعية ، إلى جماعات الهيبز ومطلقي اللحى ، إلى جماعات متمزقي الملابس وكشف العورات ، بما يدلل ـ وبصفة أكيدة ـ على سقوط العالم الغربي المعاصر . ومن المؤسف حقاً أن نرى هذه اللحظة جماعة من الناس لم تكتشف ـ حتى رغم صعود هذا السقوط إلى سطح كل حياة ـ كنه وأسباب هذا السقوط . إذ لا تزال هذه الجماعات المسكينة التي بهرتها أضواء أمريكا ، وناطحات السحاب فيها تثرثر بأمريكا أمريكا ، وكأنها كعبة المغفلين النائمين في نهاية القرن العشرين .

إن ما يقدمه العالم الغربي مأساة ساخرة تهكمية ، جعلت كتاب اللا معقول يستعملون هذا العالم المسكين مادة ثرية في دراماتهم . ولعل كذب الدول الكبيرة هو الذي قلب الأشياء رأساً على عقب ، وهو ما استفادت منه حركة « الأبسيرد » لاثبات وجهة نظرها وفلسفتها التي تقول « إن المعقول في هذه الحياة أصبح شيئاً لا معقولاً . واللا معقول أصبح معقولاً جداً » . الولايات المتحدة الأمريكية ترفع تمثالاً للحرية بجانب هيئة الأمم المتحدة وسط مدينة يورك الجديد (نيويورك) وتقدم قنابلها ورجالها وعتادها لتحارب شعباً صغيراً عظيماً في فيتنام . وكأنها تتابع فعلتها الشنعاء في هيروشيما وناجازاكي . تعقد مباحثات ، وتقدم مقترحات للسلام

في الشرق الأوسط ، وتمد اليهود والصهاينة بملايين الدولارات وبلياراتها ، وبأسلحتها الفتاكة ، وتبنى لها المستعمرات ، وتفعل كل ما يتناقض مع فكرة السلام . تترك شاه إيران يعبث بشعبه ويقتل مواطنيه وبفعل الجيش ، الذي يطلق الرصاص الأمريكي على إخوته وأبنائه . ثم . . تدّعي أمريكا الحرية بعد ذلك . إن مثل هذه المواقف اللا معقولة في رأينا هي التي دفعت كاتباً طليعياً مثل يوجين يونيسكو ليسخر من الحرية المزيفة ، وليكشف الاستاذية المزيفة ، وليعري التفهاء من عباد البرجوازية وخدام الشهرة والدعايات الكاذبة ، بما يقدم في النهاية خرافة لا مثيل لها ، تدين الرجل الغربي ، وكل رجل آخر يوقف الدم في رأسه ، ويصدق مزاعم الغرب اليوم . . هذه المزاعم التي تستند على شعارات خاوية من المعنى ومن الحياة . لكنها تظل ـ وبفعل الدعاية ـ تعيش على أفواه المرضى والمساكين من مرضى العصر ، حتى تتوارثها الأجيال ، في طريق الضياع الغربي . ولعلني أراها دعاية زائفة تستهدف (أمركة) الناس ، على غرار (بلشفة) الشعوب أيام الهتلرية النازية التي انتهت بدمارها . ويعجب الإنسان اليوم لهذه الملايين التي انبهرت بها وبحت حناجرها من الهتاف لها والتسبيح بها . وأين هي النازية اليوم بعد أن انتهت بالسقوط ، ولم تخلف لنا إلا هوساً وانحرافاً ذهنياً في جماهير أغلب القارة الأوروبية المتمدنة ؟ ولعل فلاسفة العصر يدركون موقف وأزمة إنسان العصر ـ خاصة في العالم الغربي ـ ليقدموا لنا التحذيرات وتوقعات المقدمات ، حتى لا نصل إلى حافة نازية جديدة والعياذ بالله . لكن إلى أين يقودنا خط هذه المهزلة الغربية ؟

من الطبيعي أن الباحث في مسرح اللا معقول يكتشف أن هذا الضياع يظهر عند مؤلف في صورة مختلفة أو متباينة عند مؤلف آخر ، نتيجة طبيعة الخلق الفني وقوانين الابتكار وقواعدها العامة . ومن المنطقي أن نقول : إن هذا الضياع يخفي وراء ظهره موجة من اليأس المكثف ، والمضطرب وسط هذه الحالة التي ظهر عليها المجتمع الغربي بعد أزمة نهاية الحرب العالمية الثانية . إن اليأس الذي يحمله أبطال

مسرح كامي وسارتر ، هو يأس مصاحب للوعي العالي عند هؤلاء الأبطال ، بمعنى أنه ليس يأساً مطلقاً . لأن هذه الشخصيات ـ إلى جانب يأسها ـ تحب وتلحد وتتناقش بالفلسفة ، وتتصرف أحياناً كالعقلاء الحكماء أو كالمجانين المغفلين . وهو ما يدخل شريحة الحياة التي يعيشونها جنباً إلى جنب اليأس الكامن في نفوسهم . أما في مسرحيات طليعية أخرى ، فإننا نجد اليأس وحده هو المسيطر على نفوس شخصيات أبطال المسرحية ، ويكاد يصبح « السمة » الأولى للكاتب ، وكأنه عنصر القضاء والقدر اليوناني العقيم . أي أنه يأس محتوم عليه بالبقاء وحده ، متحكماً في مصائر الناس والأبطال . وهو ما يخلع على الشخصية المسرحية سوطاً ، يقودها إلى أن تغلق نفسها على نفسها ، حتى تصل إلى الموت بطريقة ما ، والطرق كثيرة ومتعددة . وإذن فالحياة الإنسانية مع هذا اليأس المطلق حياة هي الموت والعدم واللا حرية . . أو قل بصفة عامة هي حياة الضياع نفسه . ووسط حالة عسيرة كهذه ، كان لا بد وأن تتوقف عقارب الساعة ، وأن تعيش الشخصيات خارج دائرة الحياة ، وأن يتجمد الزمن « الكرونومتري » . وأن يصير كل شيء راكداً كالماء الآسن والظلام البارد كالصقيع ، والوحشية المخيفة والوحدة القاتلة للشخصيات ، حتى وإن تحدثت إلى بعضها البعض . ولعل صمويل بيكيت في أغلب دراماته هو أحسن المعبرين عن هذا النظام الغريب في جل مسرحياته تقريباً . يذكر بيير دي بواديفر عن كتاباته . . « مؤلفات صمويل بيكيت لها كيانها . وهي موجودة حقاً ، وكأنها البرهان القاطع على الحمق واللا معقول . أو كأنها التحدي الأخير الذي تتلقاه الخليقة . هكذا نلمس الحدود النهائية للغة ، ونلامس تخوم الأدب هناك حيث الكلمة تنكر نفسها بنفسها ، وحيث لا يهدف المؤلف إلا إلى أن يحطم نفسه بنفسه » .

إن مصائب القرن العشرين قد أثبتت فشل الإنسان الغربي في أن يأنس مع حياته أو حتى يثق فيها . وهو ما يشير إلى الضعف الأخلاقي وتفاهة الإنسان ، وعدم قدرته على حل مشكلات عصره ومجتمعه وأسرته ، بل ومشكلاته الشخصية

هو أيضاً . إننا نرى في ذلك دمار الإنسان وضعف الفرد . وكان لا بد له أن يصل إلى هذه الهوة السحيقة ، وليس في جعبته دين أو إيمان يحميه من هذه المصائب ، أو حيلة يخرج بها من بئره العميقة السحيقة . وقد ساعدت الآلية الصناعية وتقدم الذّرة وما بعدها من نتروين وخلافه إلى تفشي الانحلال الخلقي والروحي . فاضطربت القيم ، وارتفع الرياء فوق صوت الحق ، وخرج الظلام ليعلن النور وضوء الشمس ، وانكسفت الأقمار بعد انزواء الأخلاقيات والقيم والمثل . ومرة ثانية ، أصبح اللا معقول معقولاً ، والمعقول لا معقولاً .

لغة مسرح اللا معقول . .

من المنطقي ، ومن المعقول أيضاً ، لمسرحيات تقوم أشكالها ومضامينها على النحو السابق الإشارة إليه ، أن تكون لها لغة خاصة بها . على اعتبار أن اللغة هي التي تنقل كل أفكار الكاتب التي يبغي توصيلها إلى جمهور النظارة ، وإلى فكرة المسرح في عصره . على هذا ، نرى المهمة البالغة المنوطة بها اللغة في مسرح خاص كمسرح اللا معقول . مسرح ينبذ العلاقات الاجتماعية ، وهو بالتالي يحتقر حديث وحوار « وديالوج ومنولوج » هذه العلاقات عندما يُسلح شخصياته بوعي يجعلهم بعيدين عمن حولهم من اطارٍ حياتيْ . بمعنى أنه مسرح يرفض (آلية البشر) وحديث السفسطات التافه الذي يثرثرون به في كل مكان وفي كل لحظة ، دون أن يقولوا لنا شيئاً نافعاً يفيد البشرية ، أو يساعد على إخراجها من مأزق أزمة العصر . على ذلك عمل مسرح اللا معقول على تحطيم لغة تقليدية وجدها بالية عتيقة لا تصلح لفكره أو منهجه .

إننا نحتج على كل الذين يتهمون عدم اعتقاد مسرح اللا معقول بقيمة اللغة . ذلك لأنه مسرح يوصل أفكاره بهذه اللغة ، ولا يستعيض عنها بالفن الصامت (البانتومايم) مثل فن الفرنسي د كرو أو زميله مارسو . حقيقة أن الحركة تلعب دوراً كبيراً يكاد يكون بمثابة الحوار المسرحي في مسرحيات اللا معقول . لكننا

في الوقت نفسه نجد أن درامات اللا معقول تتمتع بكل الأشكال الأدبية الدرامية من حوار لشخصية واحدة إلى حوار ثنائي « ديالـوج » بين شخصيتين ، أو حوار بين أكثر من شخصيتين . كل ما هنالك أن (وظيفة اللغة) في مسرح اللا معقول قد تعرضت لعدم الفهم من جانب بعض النقاد أو المؤرخين . إنها لغة قائمة ـ قيامها في أي درامة أخرى ـ ولكن بوظيفة جديدة . نراها في عدم فهم الشخصيات بعضها البعض ، وبالتالي في عدم فهمهم للغة بعضهم البعض . الزوجة لا تفهم زوجها بعد عدة سنوات من المعاشرة الزوجية . والخطيب لا يستطيع أن يعي ما تحدثه به خطيبته ، حتى في لحظات الصفاء والحب . أليست هذه مصيبة من مصائب القرن المعاصر ؟ إنها سقوط المعاني على مذبح الكلمات التافهة التي نرددها جميعاً كالببغاوات ، دون أن نصل إلى الكلمة الحقة ، ألا وهي أننا نعيش في حالة حصار كحصار البير كامي ، أجهزت على الإنسان وجهوده وابتكاراته ، فرمت به في أحضان الوحدة والمعاناة والأزمة والاغتراب . شخصية بيرانجيه عند يونيسكو في مسرحيته (قاتل بلا أجر) تقول . .

« كان في داخلي فراغ حافل بالفوضى . وقد اجتاحني حزن لا حدود له ، لا تحسه النفس إلا في لحظات الفراق المأساوية التي لا تحتمل . وقد خرجت معارفي القديمات من أفنيتهن يثرثرن حتى مزقن طبلتيْ أذني بأصواتهن الثاقبة ، ونبحت الكلاب . وشعرت بالضياع بين كل أولئك الناس . بين كل تلك الأشياء »[1] .

كما أنه من الواجب الإشارة إلى أن كتاب اللا معقول قد وجدوا للغة عندهم وظيفة ثانية ، ألا وهي استخدامها في التعبير عن النقد الشديد الساخر لحياة الطبقة البرجوازية ، التي كانت ولا تزال في البلدان الغربية تعيش على أجساد البطالات التي نسمع عنها . . تعيش داخل القصور والحفلات ومظاهر الترف الساذج

---

(1) Ionesco: Theatre 2. Tueur sans gages, Gallimard p. 79.
مسرحية (قاتل بلا أجر) ـ مرجع السابق ـ صفحة 24 . .

الرخيص . ويمكننا وفق هذه المهمات التي تقوم بها اللغة في مسرح اللا معقول أن نعترف بعظم الأعمال والتوجيهات التي تقوم بها وتعمل على انجازها . بدلاً من أن نتهمها بالقصور . شخصيات مسرحية (فتاة في سن الزواج) ليونيسكو تتحدث بلغة القوالب المكررة . الكل يتحدث عن التفاهات والأسعار والحاجيات والقنابل والمدمرات ، دون إشارة واحدة إلى القيم الإنسانية أو المثل وغيرها . العالم كله يشيد بعظمة (الأستاذ) في مسرحية يونيسكو بنفس الاسم ، بغير أن يلمح أحد أن المقصود تبيانه هو السخرية بعُبَّاد البرجوازية والذين يطنطنون للأستاذ الآلي (الولايات المتحدة الأمريكية) . مسرحية (الكراسي) تقدم ثرثرة متواصلة لعدة ساعات بين عجوز وعجوزة ، بغية رفع النقاب عن صحة التفاهم التبادلي بين الناس بعضهم البعض . . لكن أين من يفهم ؟ .

ولا شك أن يونيسكو كأديب وصاحب أوسع ثقافة أدبية - بين الطليعيين - قد عني في مسرحه باللغة ومشاكلها . بعد أن وصل إلى اعتبار الألفاظ أداة رنين غير مفيدة ، فضلاً عن تجرده من المعنى ومن أية قيمة حقيقية مفيدة . وهو ما يرى معه أنه يصيب شخصيات مسرحه بالعقم مرة والخرس عن التعبير مرة أخرى .

●

وحتى نضع النقاط على الحروف بالنسبة لهذا المسرح ، فان هذه الموجة التي احتلت فترة غير قصيرة في حياة جيل ما بعد الحرب ، لم تقتصر على ما قدمته ضمن اطار فلسفتها الخالصة . لأن مسرح السخط الذي تفجر في انجلترا بعد ركود أدبي مسرحي وفني ساد بريطانيا ومدنها منذ الثلاثينات ، والذي لا تزال له امتدادات تذكر حتى السبعينات ، قد أسهم في أن يخط لنفسه طريقا جديدا ، رغم انتهاء بعض كتابه الى موجة الامعقول ، ورغم تأثر البعض الآخر بالموجة ، وهو ما تكشف عنه أعمالهم بعلاقاتها الأبسيردية الظاهرة . ويكفي ذكر مسرحية (موت روزنكراتز وجيلدنشترن) للصحفي الانجليزي توم ستوبارد [1] ، ومسرحية

(1) توم ستوبارد ، كاتب درامي انجليزي معاصر . بدأ حياته صحفيا ، ثم اتجه بانتاجه الدرامي تابعا =

(الكوميديا السوداء) لزميله الكاتب الانجليزي بيتر شافر [1] وغيرهما كثيرين .

إن من الحق أن نذكر أن موجة السخط في المسرح الانجليزي قد دفعت بالكثيرين الى حلبة مسرح اللامعقول . . . ولكن بالأسلوب الانجليزي ، وفي اختلاف بين في أحيان كثيرة عن اللامعقول الفرنسي الذي اجتاح مسارح الجيب الصغيرة ومستودعات السيارات وبدرونات البيوت ، وأحيانا الميادين الصغيرة والشوارع الواسعة والطرقات . وضمن مؤلفي هذه الموجة نتقابل مع أسماء (بيتر نيكولس ، ادوارد بوند ، روبرت بولت ، جون أردن ، برنارد كوبس ، آن جيليكو ، جيمس سوندرز ، شيللا ديلاني) .

●

وليس معنى انطلاق المسرح الفرنسي نحو موجة اللامعقول ، أن كُتابه لم يمارسوا كتابات درامية أخرى ، تختلف أو تتعارض مع مضمون أو شكل آداب اللامعقول . ولعل تجربة (يوجين يونيسكو) نفسه ـ وهو المبدع الأول للموجة ـ والتي خرج فيها عن قواعدها حين ألف درامته المسماة (الخرتيت) عام 1959 م ، أكبر دليل على ذلك . إلا أن ذلك لا يعني أن يونيسكو حين كتب الخرتيت كان قد تخلى عن أدب اللامعقول . وهو ما يؤيده ظهور بطله (بيرانجيه) بنفس الاسم

= موجة اللامعقول في المسرح . من مواليد 1937 م . أثار ضجة بلامعقوليته التي ضمنها درامته (موت روزنكراتز وجيلدنتشترن) وهما شخصيتان ثانويتان رسمهما شيكسبير في درامته الشهيرة (هملت أمير الدانمارك) . لكن ستوبارد يجعلهما في درامته يتقاسمان البطولة . وهما صوت الظلم في الماضي . .

(1) بيتر شافر ، كاتب درامي انجليزي طليعي . من مواليد 1926 م . من أهم دراماته (الكوميديا السوداء . . وقد قام كاتب هذه الدراسة بتقديمه ككاتب انجليزي طليعي حين أخرج مسرحيته المذكورة في صيف عام 1974 م على مسرح الجيب المصري بجمهورية مصر العربية . والمسرحية تعرية صريحة لصراع الانسان المعاصر بين داخله وخارجه ، وهو ما يبرزه بيتر شافر في اطار اللونين الأبيض والأسود ، أي بمعنى آخر حسب تقنية المسرح ، بين الظلام والنور . وتدين المسرحية سلوك الفرد الحائر بين الخراب والاصلاح ، وبين ما يقوله ، وبين ما يجب أن يقوله .

في مسرحياته الأربع (قاتل بلا أجر ، الخرتيت ، الملك يحتضر ، السائر في الفضاء) ، رغم تباين تواريخ كتابة هذه المسرحيات ، خاصة وان اثنتين منهما كتبتا بعد درامته الخرتيت ، ونعني بهما (الملك يحتضر ـ 1962 م ، السائر في الفضاء ـ 1963 م) . ومع أن دراما الخرتيت صرخة ضد الهتلرية لمقاومة تيار الرخص العقلي الذي يجتاح مفاهيم الناس ، فيحولها الى كومة هوس ونزق وطفولة وانفعال أخرق ، إلا أن تكوين المسرحية الدرامي يلتصق التصاقا وثيقا بالواقعية ، هذه الواقعية التي نهرها وانصرف عنها ، بل وتضاد معها يوجين يونيسكو نفسه ، عندما قدم أولى مسرحياته عام 1949 م في باريس . ولعل يونسكو بعد مرور عشر سنوات ، وبالرغم من انتشار موجة مسرحه الجديد ، قد رأى أن من الأمانة المسرحية ، أن يختار شكلاً ملائماً لمسرحية الخرتيت ، وحتى وإن اختلف عن قواعد منهجه ، إلا أنه قد ساعد بلا شك على تحقيق حلمه الذي ظل أسير نفسه عدة سنوات ، ورضى له أن يخرج في إطار المسرح التقليدي القديم . وكان رد يونيسكو على المتسائلين منه عن أسباب خروجه على اللامعقول مقتضبا حين قال . .

« المسرحية قبل كل شيء أداء وتمثيل . أما الموضوع فليس سوى حجة يتذرع بها الأداء والتمثيل ليقيم عليها المسرحية . فالموضوع بالقياس الى المسرحية أشبه بالنوتة الموسيقية بالقياس الى الأداء أو الحفل الموسيقي .

لا يمكن للانسان أن يقدم مسرحا تهذيبيا أو تعليميا إن كان جاهلا . لقد كنت جاهلا ، على الأقل ببعض الأشياء ، حتى منذ شهور قليلة . فأخذت أجد وأعمل . والآن أعلم كل شيء واعرف كل شيء . تماما مثل المسيو سارتر والهه وشيطانه . أعرف كل شيء . بل وأشياء أخرى كثيرة أيضا . وعندئذ فقط يمكن المرء أن يقوم بالتعليم والتهذيب . وإلا كان مدعيا ، وهذا لا يليق بالمؤلف »[1] .

---

(1) الدكتور لطفي فام ـ المرجع السابق ـ صفحتي 251 ,252 .

ثالثاً : فنيات مسرح اللامعقول . . .

اتجهت مسارح اللامعقول الى عرض انتاج أدب اللامعقول داخل قاعات عرض صغيرة جدا ، لم تتجاوز الواحدة منها المائة كرسي ، وأحيانا تقل قليلا عن هذا الحجم . ومسرح الجيب المصري الذي شهد مولد درامات اللامعقول كان حجم صالته 93 شخصا فقط . لكن سرعان ما انتشرت هذه الدرامات في مسارح أكبر حجما (من ناحية كراسي المشاهدين) ، ومع ذلك فقد ظلت المسارح الصغيرة الأولى أكثر ملاءمة لنوعيات عروض اللامعقول . لماذا يا ترى ؟

اعتمد كتاب اللا معقول على إيصال (أدب خاص بطبيعة خاصة)، كما سبقت الاشارة الى ذلك، بغية ميلاد علاقة مودة وصداقة حميمة بين من تعبوا من التفكير فيه وبين الجماهير ، حتى ينهضوا هم الآخرون ـ بوعيهم الذاتي عند كل منهم ـ لقلب صورة العصر ، أو اعتبار حياتهم لا معقولة ، حتى يطرحوا شكوكهم وآلامهم وكل معاناتهم الشخصية ، وهي المعقول ، في مواجهة ما يقدمه العصر من اضطرابات وتشاؤم .

ووجدت فكرة (الألفة) في الدرامات واقعاً وجواً طيبين في الأمكنة الصغيرة . . بل والعادية ، البعيدة عن ترف الطبقة البرجوازية التي يحتقرها هذا المسرح . مسارح الجيب بعيدة عن المظهر الخارجي لأي مسرح ، مسارح خالية من الأبهة أو الفخامة . صالة مسرح بلا سجاجيد أو ثريات . . حوائطها اختفت من عليها الصور والزخرفات ، ألوان الحوائط رمادية أو ألوان كابية ، بعيدة عن كل ما هو صارخ أو عنيف . ولعل مسرح الجيب المصري بمبناه الأول (نادي السيارات ـ شارع قصر النيل) والذي احترق في نفس عام الافتتاح لم يدرك حقيقة العامل النفسي لمسرحيات وموجة اللامعقول حين لجأ إلى الشكل المترف والزخارف ، وهو ما كان وجه تناقض شديد ، مع خشبة مسرح تضع في المقدمة صفيحتين للزبالة والقمامة طوال العرض ، محوطتين بحوائط بالغة الأناقة ، مفصحة عن شكل

مسرحي برجوازي ثابت . إن مظهر الألفة يلعب دوراً نفسياً وإيحائياً هاما في هذا النـوع من المسـارح ، كما أن له دوره الهـام في عملية التأثـير في مسرحيات اللامعقول . وكلها في غنى عن المهمات المسرحية الكثيرة أو الديكورات والمناظر المتعددة . المنظر عند صمويل بيكيت في درامته (في انتظار جودو) عبارة عن شجرة واحدة جرداء خالية من الأوراق لتوحي بجـو الفـراغ الـكئيب والـكثيف معـا . والشخصيتان الرئيسيتان (استراجون وفلاديمير) متشردان أفاقان منبطحان أرضا معظم وقت المسرحية . العجـوز والعجـوزة بطـلا (الـكراسي) عنـد (يوجـين يونيسكو) لا يلبسان ثيابا فاخرة ، وليس لديهما من الأثاث الا النـادر اليسـير . وكراسي المدعـوين تدخـل وتخـرج الى ومـن خشبـة المسرح عبـر خيال الكاتـب والمشاهدين معا. آه . . يا للأيام الحلوة (لبيكيت) ، البطلة في منتصف خشبة المسرح تغوص شيئا فشيئا مع مضي الزمن المسرحي داخل كومة من التراب ، الذي خرجنا منه وسنعود اليه . ورغم انها ترتدي فستان سهرة ، فان هذه الثياب لا تشير الى البرجوازية بقدر ما تكشف عن مقصد المؤلف لتمريغها في الوحل أو التراب . يدور كل هذا بين شكوى الزوجة من صداع رأسها المستمر ، بينما يقف زوجهـا (وهو دور صغير جداً) يتابع قراءة جريدة بعـد جريدة . . وفقـط . موقف شاذ ولامعقول أيضاً . لا منطق ولا تفـكير ، لكن قلـق وفـراغ ، ونـزول إلى القـاع وانحدار إلى الهاوية . . . هاوية الشخصيات المسرحية .

إن الجوانب النفسية تلعب الدور الكبـير في اخـراج مسرح اللامعقـول . ومخرج غير دارس للحركة المسرحية العالمية ، أو غير مطلع على أحـدث المدارس التمثيلية في مسارح العالم . . عربية وغربية، يستعصى عليه بطبيعة الحال البدء في فهم هذا النوع من التيار المسرحي ، حتى وإن لم يمتد به الحال أو التاريخ طويلا .

ويرجع الفضـل في الـكشف عن ماهية الاخـراج المسرحـي بالنسبـة لهذه المسرحيات الى الفنان الكاتب (يوجين يونيسكو) ، الـذي أوضـح خطـوط هذا المسرح وهويته بين الحين والحين ، من خلال دراساته أو خطاباته للمخرجـين أو

توجيهاته ـ هو وزملاؤه ـ للممثلين والمغنيين . وهو ما ترك لنا وثائق توضح وجهة نظر يونسكو بالنسبة لكثير من مسرحياته ، وهي تردد المعرفة الأكيدة للكاتب بأهدافه الأدبية والفنية في مسرحه ، واعتراضاته على ما يقدمه أو ما يضيفه المخرجون المسرحيون بحجة ضروريات المهنة . ويدين يونيسكو إدانة كاملة هذا النوع من المخرجين ، بل ويعتبرهم مشوهين منحرفين . كتب لمخرج مسرحيته (الكراسي ـ عام 1951 م) . . .

« لقد تبينت بعد افتراقنا أننا ضللنا الطريق . أي انني تركتك تنحرف بي الى مسلك خاطىء ، ابتعد بنا عن جوهر المسرحية ، فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدت معك فغابت نفسي عن ناظري . وهذا يجعلني أجزم بانك لم تفهمني على الاطلاق في (الكراسي) . إن الجزء الذي غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والاساس . لقد أردت أن تشد المسرحية اليك ، على حين انه ينبغي لك أن تستسلم لها. فواجب المخرج أمام المسرحية أن يلغي شخصيته مكتفياً بأن يكون جهاز استقبال يصون الوديعة دون تحريف . أما المخرج المغرور الذي يود أن يفرض شخصيته على المسرحية فلم يخلق ليكون مخرجا . على حين أن مهنة المؤلف تطالبه على العكس بأن يكون مغرورا ، لا يتقبل أي تدخل من الآخرين ، مكتفيا بتفتح ذاتيته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من أسباب أزمة المسرح هو وجود المخرجين المتعجرفين الذين يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الأزمة في أنهم يكتبون مسرحية ما . ولكنهم يكتبون دائما أبدا المسرحية نفسها في قالب لا يتبدل ، وفي صورة تختلف تمام الاختلاف عما أراده المؤلف »[1] .

ولعلنا نختلف في كثير ونتفق في قليل مع رأي (يوجين يونيسكو) حول المسرحية والمخرج المسرحي . حقيقة ان المسرحية كما قال (وديعة) تجب صيانتها . لكن الأمر في الفن لا يتعلق بهذا الشكل أو التعبير (المادي) أو (الاصلاحي) الذي أورده يونيسكو . لأن مشاكل الاخراج أو منهجيته مربوطة بالحركة المسرحية

(1) مرجع السابق . صفحة 244.

كلها في أي مكان . بمعنى أن تطور الفنون ـ ومن بينها فن المسرح ، بل وفن الخيالة قد أعطى للمخرج مسرحيا كان أم خياليا الفرصة واسعة على تحمل مسؤوليات العرض الفني في هذا الفن أو ذاك . دليلي على ذلك أن أكاديميات العلوم المسرحية في العالم تدرس مهمات المخرج المسرحي بالنسبة للمسرحية على أنه ـ أي المخرج ـ مؤلف العرض المسرحي . تماما كمؤلف المسرحية سواء بسواء . من الطبيعي أنه يدخل في المنهج الجديد له الارتباط بوجهة نظر التأليف ، بل واحترامها وعدم الخروج عليها أو على الخطوط الجانبية فيها ، فضلا عن الرئيسية فيها وجوهرها ، لكن ذلك لا يعني هذا الارتباط الجامد الذي ينُص عليه يونيسكو في ارشاداته للمخرجين ، كما أن المهنة نفسها لا تقبل هذه الفلسفة الكلامية التي جاءت في ملاحظات يونيسكو ، ليس لأننا نختلف ـ خاصة كعرب ـ مع دوافع وأهداف مسرحه ، ولكن لأن الفن بصفة عامة أوسع وأرحب من أن يقيده فرد بقواعده وتقنيناته .

إن الخلق الفني عند الفنان كاتبا أو ممثلا أو مخرجا لا بد وأن تتوفر له عوامل الحرية في التعبير . وهو ما يجعلنا نتعارض وفي شدة مع آراء يونيسكو التي وردت عن الاخراج المسرحي . ومما لا شك فيه أن يونيسكو لم يطلع على مناهج التعليم الفني في الأكاديميات الفنية الأوروبية ، وكلها تدحض وجهة نظره الضيقة . إن فن الخيالة اليوم ينتمي الى اسم مخرج الشريط نفسه . وهو الاسم الذي يوضع في الاعلانات ، وفي كل لحظة جنبا الى جنب اسم الشريط نفسه . وهي موجة اجتاحت كل الخيالة العالمية منذ عشرات السنين القليلة الماضية ، وعلى وجه التحديد منذ انبثاق الحركة الفرنسية للخيالة الجديدة عام 1955 م .

إن الصراع بين الكاتب والمخرج صراع أبدي ، كان وسيبقى طالما بقي الفن في الازدهار والتقدم . لأن كلا منهما يريد أن يقدم جديدا . وهو أمر لا بأس به ، طالما يحافظ كل منهما على حدود ابتكارات الآخر ومفهوماته. أما أن يُنعت المخرجون بما وصفه بهم يونيسكو ، فلا أقل من أن نقول : إنها نظرة ساذجة

متعصبة ، بعيدة عن الروح العلمية والفنية معا .

كما أنه لا بد من الاشارة الى أن مسرح اللامعقول قد اعتمد اعتمادا بالغا على الحركة المسرحية والفن الصامت . بمعنى أن هذه العناصر وغيرها تصبح كثيراً في موضع الصدارة بالنسبة للاخراج المسرحي ، تماما كالحوار المسرحي . وتلعب هذه العناصر دورها في محاولة تجريدية خالصة ، لا تنتمي الى أي شكل من الأشكال التقليدية أو العقائدية أو الفلسفية ، وهي أيضا بعيدة عن الواقعية أو التعبيرية أو الطبيعية . وهو ما يجعلها حرة فيما تورده من تجريد .

ولعل من الملاحظ في هذه الحركة المسرحية أنها وفيرة وغنية في أغلب مسرحيات اللامعقول ، أو هي يجب أن تكون هكذا . صحيح أن هناك قيدا وتبلداً وعدم حركة يغلفون الأحداث أو مسار دراما اللامعقول ، لكن إظهار ذلك يتم عن طريق التضاد الذي يجب أن يجدّ المخرج في إبرازه ، ليضمن على الأقل عدم تسرب الملل الى نفوس المتفرجين .

وعلى ذلك نستطيع القول بأن سمة ثيمة (التضاد) الحركي ، تقوم بعبء كبير في ابراز ديناميكية العمل المسرحي في مسرح اللامعقول . كما أن الفروقات النفسية الناتجة عن تبلد وعدم حركة ، يقابلها في ميزان آخر حركة ثرية وتجدد ، تساعد فكرة المعقول واللامعقول على أن تأخذ كل منهما مكان الأخرى في عقول النظارة .

●

ومما لا شك فيه أيضا أن الشكل (القراقوزي) يجب أن يكون هو الشكل الغالب على روح درامات اللامعقول . لأن ذلك يسير بالمشاهد الى شكل خارج عن شكل الحياة العادية التي يعيشها . على اعتبار أن الانسان في مسرح اللامعقول ـ ولحين شعوره بالوعي ـ يصبح كالدمية أو العروسة الخشبية . وهو ما يتطلب شكلا حركيا خاصا غير طبيعي . هذا الشكل الحركي الذي يتفاعل مع فن

الموسيقى تفاعل الانسجام . ولعل خاصية هذا المسرح هي التي ولّدت له الخصائص الحساسة في التأثير .

●

ولعلني أجد أن هذا النوع من الدرامات اللامعقولة ـ بالنسبة لاخراجه ـ يشبه الى حد بعيد المسرحيات التحزيرية ، وهي لعبة قوامها مشهد تمثيلي يصور مقاطع كلمة معينة يطلب الى المشترك في اللعبة أن يحزرها أو يتعرف عليها . وهي لعبة تشبه هي الأخرى الى حد بعيد لعبة القافية حيث يتعين فيها على شخص أو فريق أن يقدم قافية توافق لفظا أو بيتا من الشعر يطلقه شخص أو فريق آخر ، كنوع من المباريات الأدبية الشعرية التي تفصح عن المهارة في الأدب أو الشعر . إن الحوار التحزيري في مسرحيات اللامعقول يقودنا إلى أن نبحث له عن شكل مناسب لاخراجه .

(من مسرحية المرتجلة) ليوجين يونيسكو . . انظر الحوار التالي :

يونيسكو : هل استطيع أن أفتح الباب ؟
برتلميو : نعم . ولكن لا تستطيع أن تذهب لتفتحه وأنت بهذا الشكل .
يونيسكو : ليس بهذا الشكل ، بكل تأكيد .
برتلميو : ليس بالحالة التي أنت عليها .
يونيسكو : أي حالة هذه التي أنا عليها ؟

تطبيق على مسرحية « الأستاذ » ليونيسكو . .

المسرحية من مسرحيات (يوجين يونيسكو) القصيرة ، من ست شخصيات هي (المذيع ، العاشق الشاب ، العاشقة الشابة ، المعجب ، المعجبة ، الأستاذ) . عرضت لأول مرة على مسرح (هوشيت) في فرنسا في سبتمبر 1953 م

من اخراج جاك بوليري وديكور جورج آننكيف . وقمت شخصيا باخراجها على مسرح الجيب المصري عام 1968 م بديكور هشام ضياء .

مفهوم المسرحية بقلم مترجمها الى العربية شفيق مقار « الأستاذ ، سخرية مزرية بعبادة البرجوازية للشهرة وتأليهها للمشاهير . على نحو ما نرى في ملاحقة المعجب والمعجبة والمذيع لشخصية الأستاذ الخرافية التي تنكشف في النهاية ، عن شخص لا رأس له »[1] .

تنتمي المسرحية الى عناصر هامة في مسرح اللامعقول ، سبق أن أوردناها . ونعني بها (مهزلة العالم الغربي ، لغة مسرح اللامعقول) . وهو ما كان مناط القول في الدرامات عند تفسيرها لكل العاملين بها . إن المسرحية تسخر من الذين يؤلهون الناس ، وتدخل معها الدول أيضا ، تأليها كاذبا مليئا بالرياء والنفاق . المذيع يعلن قبل أن يرى الأستاذ . .

المذيع : ها هو ذا ، ها هو ذا في آخر الشارع . ها هو الأستاذ ، انه قادم ، انه يقترب (هتافات وتصفيق في الكواليس) . الأفضل ألا يرانا . انتباه . (المذيع يشتعل حماسا بغتة) ، هيه ، هيه ، الأستاذ . . الأستاذ . . الأستاذ ، يحيا الأستاذ ، الأستاذ . . . . . آه يا خسارة ، انه يبتعد . انه يبتعد . . (للمعجب والمعجبة) اتبعاني بسرعة فلنتبعه . (يخرج الثلاثة صائحين في أعقاب الأستاذ) يا أستاذ يا أستاذ .

ودليل على ابراز الحوار لسقوط الحضارة الغربية المعاصرة . حوار لا معقول بين عاشق وعاشقة للمرة الأولى .

العاشق : معذرة سيدتي أو آنستي ؟
العاشقة : سيدي ، أنا لم أتشرف بمعرفتك .

---

(1) خمس مسرحيات طليعية . المرجع السابق ، صفحة28.

العاشق : ولا أنا ، أنا أيضا لا أعرفك .

العاشقة : نحن لا يعرف أحدنا الآخر إذن .

العاشق : بالضبط . وعلى ذلك فإن بيننا نقطة مشتركة . أرض من التفاهم المتبادل يمكننا أن نقيم عليها صرح مستقبلنا .

العاشقة : سيدي ، إني لا أقيم وزنا لهذا الكلام . (تتظاهر بأنها تنوي الانصراف) .

العاشق : حبيبتي . أوه . إني أعبدك .

العاشقة : حبيبي . . . وأنا أيضا (يتعانقان) .

ولعل حوار يونيسكو في تضخيم شخصية الأستاذ أمام النظارة وطوال عرض المسرحية امعانا في السخرية من عبّاد الشهرة أو المال ما نراه في الحوار التالي له . .

المذيع : الأستاذ وصل . انه يظهر . انه يندفق نحونا . انه ينحسر عنا . انه يقفز . يعبر النهر . انهم يشدون على يده . انه يهز لهم كتفيه قائلا انه لا يريد أن يستمر في اللعب . اتسمعان ، انهم يضحكون . آه ، انهم يعطونه صندوقا به عدة . ترى ما الذي سيفعله به ؟ آه ، انه يوقع في دفاتر الأتوجراف . الأستاذ يدلل قنفدا ويربت على ظهره . قنفدا فاخرا . الجمهور يصفق . الأستاذ يرقص . والقنفد في يده . إنه يقبل الفتاة التي يراقصها، هيه . . هيه (تسمع هتافات من الكواليس) إنهم يصورونه مع الفتاة التي يراقصها . الفتاة مستندة على ذراع ، والقنفد على الذراع الأخرى . انه يحيي الجماهير . انه يبصق الى بعيد .

إن الحوار الفردي « المنولوج » الذي يشيد فيه يونيسكو بالأستاذ الذي لا يظهر الا في الدقائق الأخيرة من مسرحيته يمجد فيه كذبا ورياء حين يقول . .

المذيع : (الى المعجبين) قلت لكما صمتا ، اهدءا . انكما تفسدان كل شيء . (ينظر في اتجاه أعلى المسرح) . يحيا الأستاذ . هيه هيه . إنه يغير قميصه . إنه يتوارى خلف برافان ملون . لقد ظهر من جديد . (يسمع صوت التصفيق

وقد ازداد حدة) برافو برافو . إنه يعقد ربطة عنقه . إنه يقرأ صحيفته وهو يحتسي القهوة باللبن . وقنفده ما زال معه . إنه يطل من أعلى مستندا الى حافة السور . السور ينهار . الأستاذ ينهض . ينهض دون مساعدة من أحد (تصفيق وهتافات هيه هيه) . الأستاذ واع . إنه ينفض الغبار عن ثيابه التي اتسخت . (بنفس الأداء) . إنه يصعد على مقعد ، ويعاون أحدهم على الصعود . إنهم يقدمون اليه حزمة صغيرة من التبن . لم يغضب . إنه يعلم أنهم يمزحون معه . إنه يضحك .

ولعلني أرجع هذا الشكل في الحوار الآتي الى المذهب الأدبي السيريالي ، وهو جذور سابقة على اللامعقول .

المعجب والمعجبة : (وهما يضربان الأرض بالأقدام ، أوه . . آه . . أوه . . أوه . . آه . . آه .

المعجب : معذرة .

العاشق : أوه . معذرة .

المعجبة : معذرة ، أوه ، معذرة .

العاشقة : أوه ، معذرة . معذرة . . معذرة ، معذرة .

المعجب : معذرة . معذرة . معذرة . آه معذره ، معذرة ! معذرة .

العاشق : أوه ، أوه ، أوه ، أوه ، أوه ، أوه ، معذرة سيداتي وسادتي .

العاشقة : هيا بنا يا أدولف . (الى المعجبين) حصل خير .

إننا نرى الصورة القراقوزية في كتابة يونيسكو للمسرحية تبرز في ملاحظاته وحواره التاليين .

المذيع : صمتا ، الأستاذ قادم . الأستاذ قد تناول حساءه .انه قادم . انه قادم .

(الهتافات تتضاعف حدتها . المعجب والمعجبة ، والعاشق والعاشقة يهتفون) . .

الجميع : (معا) هيه ، هيه ، يحيا الأستاذ . (ينثرون في اتجاه الأستاذ رذاذا من ورق الكرنفال الملون قبل أن يظهر) . . . (المذيع ينحني جانبا بغتة . . لكي يفسح طريقا للأستاذ . . الشخوص الأربعة الأخرى تجمد حركتها بأذرع ممدودة في الهواء وأيد مملوءة بالورق الملون . لكنهم لا يستطيعون أن يفكوا أنفسهم عن الصياح . . هيه ، هيه) . . (الأستاذ يدخل من أعلى المنصة ويذهب الى وسطها . يتردد . . يخطو خطوة الى اليسار . ثم يقر قراره على الانصراف . ينصرف بخطا واسعة بالغة الحزم والنشاط ، من ناحية اليمين ، بينما يزأر المذيع بأعلى عقيرته (هيه . . هيه) . المعجبان والعاشقان يرددان صيحته (هيه) . . . ولكن بتخاذل شديد . وهي دهشة يبدو ان لهم بعض الحق فيها . بالنظر إلى أن الأستاذ بلا رأس .

المعجبة: (بعد خروج الأستاذ) . ولكن . . لكن . . الأستاذ ، بلا رأس .

المذيع : هذا صحيح . (الى العاشقة) ما اسمك ؟

(العاشق الى المذيع ، المذيع الى العاشقة ، العاشقة الى العاشق) وأنت ؟ وأنت ؟ (ثم كلهم معا في وقت واحد ، وإلى بعضهم البعض) . . ما اسمك ؟ ما اسمك ؟و وتنزل ستار الختام .

إن خطة الاخراج في (الأستاذ) قد عنيت بمواضع اللغة ، بالقراقوزية الحركية ، وبالألوان التي تشير وتقود الى التضاد . وكذلك كانت حركة الممثلين والممثلات . ولعل أبلغ ما نقدمه ألا نتحدث عن عمل قدمناه . مكتفين ببعض من فقرات النقد التي تناولته آنذاك .

يذكر المترجم شفيق مقار في مجلة المسرح والسينما المصرية ، العدد53، 54،

يونيو 1968 م « من الأساليب المسرحية الفرنسية التي تضرب بجذورها في التراث الشعبي مسرحية (السفهاء) التي تجمع بين المهزلة (الفارس) القديمة والقراقوزية . لكنها تفوق الاثنتين في هجائها المقذع وعدوانيتها المقتحمة . ولقد ازدهر ذلك الشكل المسرحي في فرنسا طيلة العصر الوسيط . وعبر سالما بعصر الاصلاح وعصر النهضة محافظا على تقاليده وأساليبه ، حتى أخذه موليير في القرن السابع عشر ، ووحد بينه وبين كوميديا النقد الاجتماعي .

ويونيسكو من أشد الطليعيين المعاصرين تمردا وجنونا . قد أعلن دائما أن الطليعية ليست في تحليلها النهائي إلا عودة الى المنابع الأولى للفن المسرحي ، وإعادة اكتشاف لها .

ومسرحيته القصيرة (الأستاذ) التي عرضها مسرح الجيب تتكامل فيها تلك العناصر المسرحية الثلاثة . فهي ملهاة نقد اجتماعي ساخر تقوم على (النأورة) والزراية مستخدمة في ذلك الأسلوب الهزلي وتكنيك مسرحية السفهاء . وكما نجد في التراث القديم أنماطا كالسفيه الغشاش والسفيه المنحرف والشرطي والسفيه خرب الذمة والقاضي والسفيهة الرعناء والمرأة المشاكسة ، نجد في مسرحية يونيسكو مجموعة من السفهاء : المعجب والمعجبة والعاشق والعاشقة والمذيع .

(الأستاذ) بسيطة غاية البساطة ، فلا حبكة فيها ولا عقدة ، ولا بداية أو وسط أو نهاية . ولعل (يونيسكو) باستخدامه للمذيع قد أراد أن يومىء أيضا إيماءة عابرة الى الدور الذي يقوم به المذيع في الحياة الواقعة بأوروبا ، في مجال تصعيد هوس الجماهير بعبادة المشاهير . نجح المخرج في هذا العمل (الصعب فضلا عن قصره وشدة بساطته) رغم الخط الهزلي ورغم السمة « الثيمة » القراقوزية في أن يحافظ تماما على شاعرية العمل من خلال التكامل الصوتي . فالأستاذ كما رأيتها على المسرح بدت تماما كما قرأتها (ليونيسكو) وتخيلتها ، وكما بدا أن يونيسكو قد أرادها . سخرية قصيرة ضاحكة فيها زراية وشيطنة . وليس من قبيل المصادفة في

مثل ذلك الخط الذي اتخذه الاخراج أن تكون الحركة طيلة المشهد أقرب إلى الباليه دون امعان أو مبالغة . والأفضل من هذا كله أنه دونما اسفاف أو بهلوانيات نجح الممثلون في أن يجعلوا من ذلك النص الذي هو أقرب الى التأمل الممعن في السخرية لمشكلة اجتماعية نصا كوميديا كما أراده مؤلفه أن يكون .

هذا بينما يكتب الناقد نبيل بدران في آخر ساعة يوم 27 مارس 1968م يقول . . « حقيقة انه عالم رهيب ، ولا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد . فهو من شدة سخفه يوشك أن يكون مضحكا . والمسرحية تأكيد آخر وجديد على أن كتاب العبث لا يعبثون . مسرح لا يهدف اطلاقا لمجرد إثارة الانفعال العاطفي ، بقدر ما يهدف إلى دعوة العقل إلى التفكير . بل إلى إجباره على التفكير . ويكفي أن نشاهد مسرحية (الأستاذ) لنكتشف فعلاً الموقف الفكري المعاصر الذي تدعو له . فهي سخرية لاذعة للشهرة . (يونيسكو) يسخر بشدة من حب البرجوازية للتأله . فنجد المعجبين يعجبون بالأستاذ إلى حد الهوس ويلاحقونه إلى حد الجنون . الأستاذ في نظرهم شخصية خرافية . ولقد قدم المخرج عرضاً ناجحاً لسببين : الأول لأنه أكد جوهر العرض المسرحي . فهو لم يكتف بإدانة البرجوازية والسخرية من عملية التأليه . بل سخر من المجتمع الرأسمالي كله ، وبالذات المجتمع الأمريكي . . كمركز للرأسمالية . والسبب الثاني أنه قدم العرض ببساطة . فاستخدم الإيقاعات السريعة سواء في الحركة أو الأداء . خصوصاً وأن بالحوار انتقالات سريعة بين العنف والبساطة ، فقدم في النهاية عرضاً ناجحاً » .

وكتب عزت الأمير في عدد الكواكب ابريل 1968 م تحت عنوان (عمل مُشرّف في مسرح الجيب) « انها سخرية يونيسكو من عبادة البرجوازية للشهرة وتأليهها للمشاهير . ولكن النص يتسع لأكثر من هذا . إذ يمكن أن ينسحب على حضارة عصرنا الآلية ، واستعمال أمريكا الخطر لها . الأمر الذي يتفق مع قول المذيع في النص أثناء كلامه عن الأستاذ (انهم يعطونه صندوقا به عدة ، ترى ما

الذي سيفعله به؟). ويحاول الإخراج الإجابة على هذا السؤال. فيُسقط المخرج من أعلى المسرح صورة لتمثال الحرية بيده شعلة مقلوبة ، قاصدا بذلك موقف أمريكا وطبيعة استخدامها لوسائل الحضارة الآلية التي توصلت اليها . إنه تصرف مقبول . فالعمل الكبير قابل دائما لتوسيع رقعة مضمونة . وقد اعتمد أساسا على قوة شحن فترة الانتظار وتكثيفها للدرجة التي تخدم وقع المفاجأة وخيبة الأمل ، لحظة ظهور الأستاذ بحالته المفجعة ، الى جانب اظهار جو التفاهة والضياع بالنسبة للمعجبين ، وكذلك بالنسبة للعاشقين اللذين أعلنا حبهما لبعضهما وقررا الزواج في نفس الوقت قبل أن يتم بينهما مجرد التعارف بالأسماء . وهي إحدى سمات حضارتنا عندما تضيع شخصية الفرد وتفقد اسمه . الأمر الذي جعل يونيسكو ينهي مسرحيته بأن يسأل كل من أشخاصه ، الآخر عن اسمه .

ويكتب الناقد مصطفى كمال في جريدة وطني يوم 11 فبراير 1968 م عن المسرحية. . (المسرحية صيحة ضد التزييف وضد ادعاء الدفاع عن الحرية ، وهو الادعاء الذي تنسبه لنفسها دولة اتخذت من الحرية شعارا لها ، بينما هي ـ باسم هذه الحرية ـ تمزق كل القيم ، وترتكب أفظع ألوان الجرائم في أكثر من بقعة من بقاع العالم).

خاتمة . .

وبعد هذا البحث في مسرح وآداب اللامعقول ، فإننا قد وصلنا إلى مرحلة نكاد معها لا نعرف الكثير عن امتدادات هذا المسرح . إلا ان التأريخ لهذه الفترة وهذا التيار كان أمرا لا بد منه ، حتى وإن انزوى مسرح اللامعقول وخفت حدة مسرحياته كثيرا .

إلا أنه من الأهمية بمكان ـ وقد تعرضنا جهد ما وسعنا إلى تلك الحقبة ـ الاشارة الى الخطأ الشديد الذي يربط هذا المسرح ، أو كتاب دراماته بالصهيونية كحركة عنصرية. حقيقة أن من بين كبار كتاب اللامعقول عنصريين صهاينه ، وأنا

شخصيا قد تقابلت وجها لوجه مع الكاتب الطليعي الانجليزي أرنولد فسكر في المهرجان العالمي للمسرح الذي عُقد بالمجر عام 1969 م . كان يمثل بريطانيا ، وكنت أمثل جمهورية مصر العربية . ومع ذلك ، ورغم اصراره آنذاك على خلط السياسة بالفن في مؤتمر فني دولي ، إلا أنني لا أجد ـ عبر مسرحياته أو مسرحيات غيره ـ ما يشير الى وجود روابط عضوية في الحوار ، بما يؤكد هذه النتائج الجريئة التي وصل اليها بعض الباحثين في هذه النقطة . ذلك لأن مسرح اللامعقول ـ وإن اختلفنا وما زلنا نختلف مع مضمونه العدمي والتشاؤمي ـ مسرح يرتبط بجذور ، ويخرج علينا بشكل جديد له أبعاده ومقاييسه الأدبية ، التي نجد من الصعوبة الخلط بينها وبين الحماس الوطني .

إن أكبر إدانة لمسرح اللامعقول بالنسبة لأقطارنا العربية ، انه اختفى الى غير رجعة من خشبات مسارحها . وكلها دول نامية تتجه إلى الاشتراكية عوضا عن رأسمالية أو برجوازية أو استعمار أو استقلال مزيف . كلها تنشر مبادىء الإسلام والأخوة كبديل عن الألقاب والسيادات الزائفة للفرد . كلها تؤمن بدين الله تعالى وتتعارض مع الالحاد والوجودية . وفي النهاية ، كان لا بد لمسرح من هذا النوع أن يكشف عن وجهه القبيح ، وأن يسقط عنه القناع . . . وإلى الأبد .



• الأصول الفكرّية عند برخت بين التخلخل والاستمرار

احتفل العالم على مدى شهرين كاملين بالذكرى الثمانين لميلاد الكاتب الدرامي الألماني (برتولت برخت) من مواليد 10 فبراير 1898 م بمدينة أوجسبرج ، والمتوفي في 14 أغسطس 1956 م ببرلين بألمانيا الديمقراطية ، كانت أبرز هذه الاحتفالات في الحلقة الدراسية التي عقدت في برلين الشرقية وحضرها عديد من رجال الأدب الدرامي والمخرجون المسرحيون العالميون ، ثم هذه الندوات التي انتشرت في بيوت الثقافة بفرنسا بمدن جرونوبيل ونانتيز وبورجونيو ، حيث قدم مسرح جان فيلار في بورجونيو عرضاً مسرحياً بالمناسبة بعنوان (عودة برتولت برخت) متقيداً فيه بإطار الغناء والحركة والايماءة ، وغير ذلك من العناصر الهامة في المسرح البرختي . هذا بينما نجد في أمكنة أخرى من العالم كتباً ما زالت تصدر عن مسرح برخت نعثر على آخرها في كتاب بعنوان (ثورة المسرح البرختي) من تأليف الدكتور أونجفاري تُوماش أستاذ الأدب بجامعة بودابست وأكاديمية الفنون المسرحية والخيالية المجرية . ودراسات جديدة للكاتب الفيتنامي (ها فان كاأو) تتضمن ملاحظات ومقارنات عن تأثير (الأغراب) في المسارح الأسيوية القديمة ومسرح برخت المعاصر.

ولعله من حسن الطالع أن تخرج احتفالات ميلاد برخت بكل هذه الثروة الأدبية والفنية من مناقشات ، آن الاوان لبحثها وطرحها على مائدة التحليل والتفنيد . خاصة بعد أن ظل مسرح برخت وآدابه وفنياته طوال عشرين عاماً أو تزيد بعيدين عن المناقشة أو المساس ، بينما ظل مسرحه المسمى (البرلينر انسامبل)

القابع في وسط برلين الشرقية يقدم مسرحياته الواحدة تلو الأخرى ، وأحياناً ـ وسط ملل التكرار من الجماهير ـ بطريقة برختية ، حسب تعبيرهم . ولم يفسح المسرح المجال لكتاب آخرين إلا في السنوات القليلة الماضية . . ناهيك عن معظم المدن الألمانية الشرقية الأخرى مثل لايبزج ، درسدن ، ارفوت ، مرزيبورج ، هال ، التي لا يخلو برنامج أي مسرح فيها (الريبرتوار المسرحي السنوي) من مسرحيتين من تأليف برخت . ويكاد يكون نفس الحال بمسارح الدول الاشتراكية .

ليس هذا اعتراضاً على مسرح برتولت برخت ، بل إن هذا الانتشار الواسع لكاتب من كتاب الدراما قد يفضي به إلى طريق النجاح العريض . ومع ذلك فإن الأصول الفكرية لهذا المسرح تتعرض الأن لأكبر هزة مصدرها في رأيي الوعي لدى النقاد والمسرحيين ، لإنقاذ الحياة المسرحية اليوم من شرك الروتين الذي وقعت فيه فترة غير قصيرة من الزمن . وما أظن أن هذه المبادرة التي تنادي بالوقوف عند هذه المرحلة من مسرح برخت إلا جزءاً من الاجتهاد لتطوير حركة المسرح العالمي اليوم . ولعل ما يجعلنا نخصص هذه الدراسة للقضية البرختية هو هذه البلبلة التي سادت احتفالات برخت ، حيث هاجم تلاميذه ومريدوه أفكاره وصنعته وأطاحوا بكل النتائج التي وصل إليها المسرح عبر تسعة وعشرين عاماً مضت .

لكن ما هي الاعتراضات تحديداً ؟

لنعد إلى الوراء قليلاً ، لا لنقُص حكاية برخت ، ولكن لإبراز الظروف والملابسات التي ولدت بين أحضانها الأصول الفكرية عند برخت .

التزم الكاتب الألماني بتيار التعبيرية الذي كان يلف الآداب والفنون في بلاده ، بل وفي أوروبا عامة . بدأ بكتابة مسرحيات تعبيرية[1] اتباعاً للحركة

(1) من أشهر مسرحياته التعبيرية (بعل ، طبول في الليل ، رجل برجل) . وقد قام كاتب هذه الدراسة باخراج مسرحيته (طبول في الليل) في شهر ابريل 1966 م على مسرح الجيب المصري كأول تجربة تعبيرية في المسرح البرختي في مصر.

الفنية المعروفة بهذا الاسم والتي انبثقت حوالي عام 1910 م بصدور مجلتين متخصصتين في برلين . اهتمت الدراما التعبيرية بعلاج المشاكل الكبرى عند الانسان ، وفي غير اعتناء بالتعبير الواقعي للنموذج . . واكتفت برؤية شخصياتها تعاني ولا تفعل أكثر من أن تحمل بوق نظرياتها . وشملت الحركة في مجال المسرح مؤلفين دراميين وممثلين ومخرجين ومهندسي مناظر . وسرعان ما ينتقل برخت إلى طوره الثاني المعروف باسم (الدرامات التعليمية) ، ويدرس الماركسية في منتصف عشرينيات القرن ، ثم يخرج على العالم بنظريته الملحمية المعروفة بعد ذلك ، يؤيدها ببحث قصير عنوانه (الأورجانون الصغير) يكتبه عام 1948 م . فماذا عن هذا الكتيب؟

القواعد الدرامية الجديدة التي وصل إليها برخت أطلق عليها (الإغراب) . وهو نوع من الفن يتخذه الكاتب أو الشاعر أو الممثل أو المخرج يتعمد تعطيل وصول شيء من فنه إلى الجماهير ، أو ليثير ، ثم يصل من إثارته إلى نقطة (عدم التوازن) ، الذي يجب أن يحدث بين القطعة الفنية التي يقدمها وبين شبيهها في الحياة ، أو مماثلها من إحساس .

واذن فبرخت في نظرية مسرحه الملحمي لا يُشرك المشاهد المسرحي في الأحاسيس ، بل هو يستبدله بمشاهد ناقد لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية ، ويجعله مفكراً ناقماً على ما يراه على خشبة المسرح ، عاقلاً في برود غير متأجج أو مشتعل . وبرخت يستبدل المعايشة المستكينة القاصرة عند المتفرج بنشاط فكري راق ثاقب بدلاً من عدم المقاومة . وهو لهذا ينبه على ممثليه بقطع « تسلسل الاداء التمثيلي وفي محطات الأدوار وبين لوحات دراماته أو أثناء مقاطع الراوي أو المغني ، وأعنى دراماته المعروفة تخدم هذا الغرض الاغرابي داخل مخططه أو تصوره الملحمي المشهور به مسرحه . كما أن تخطيط الإضاءة المسرحية الذي ينص عليه أحياناً كثيرة في كتاباته ما بين قوسين يساعد على هذه الصورة . وكذلك اللافتات والعبارات القادمة من الفانوس السحري كعناوين داخلية للوحات الدرامة

الواحدة . . ويساعد الإغراب على الظهور هذا الكورس المعاصر المختلف في شكله ومضمونه عن كورس المسرح اليوناني القديم . وهي كلها استخدامات لتقنية العصر الحديث .

وقد اتهم بعض النقاد إغراب برخت على أنه سبب ضعف مسرحه ، إن لم يكن هلاكه ، وأن خسارة هذا الإغراب أكثر من فوائده ، على اعتبار سقوط المسرح الملحمي كله في تقليدية جامدة حصرته داخل شكل(تقليدي) ثابت غير متنوع .

الاغراب تاريخاً ، ومشكلة ، وأسلوباً . .

يخطىء كل من يعتقد أن الاغراب المسرحي من صنع برتولت برخت . ذلك لأن المسرح القديم في القارة الأسيوية استعمل منذ آلاف السنين ـ ولا يزال يستعمل ـ الاغراب في دراماته المكتوبة . حقيقة أنه اغراب يختلف عن الاغراب البرختي الحامل لعناصر الثورية والسياسية وعرض الحروب ، إذ يتميز بخاصية في التعبير لا يشابهه فيها مسرح آخر ، لكن الكاتب الفيتنامي هافان كاأو يجد علاقات بين كل من الاغرابين الأسيوي والبرختي[1] . إلا أننا نجد الاغراب الأسيوي القديم يمتد إلى المنبع وإلى نبع الحياة هناك ، في كلمات كاتب صيني في عصر تسونج حين يذكر « الرسام الماهر هو الذي يرسم الفكرة ، وبغض النظر عن الشكل ، والشاعر العظيم هو الذي يكتب الفكرة وليس أسماء الأشياء » . لم تكن هناك واقعية عند كتاب آسيا القدامى . إنهم يحللون الحياة مجزئين إياها إلى عناصر صغيرة حسبما يتصورونها ، ثم يبدأون في تجميعها (تجميعاً فنياً) ، تماماً كمسرح برتولت

(1) مجلة (المسرح) عدد يونية1978 م ، المجر ، السنة الحادية عشرة العدد6 في صفحتي42 ،43 يشير الكاتب هافان كاأو إلى أن طريقة التعبير عن الحب ـ وهو أمر عادي وطبيعي ـ كثيراً ما تختلف عند الرجل الأوروبي في تعبيره للفتاة عنها عند الرجل الأسيوي . وهو ما من شأنه عند الأسيوي اختيار طريقة أخرى للتعبير عن الأحاسيس ، هذا الاختيار الجديد هو بعينه (الاغراب) الذي يضطر إلى استعمال لغة أخرى وتراكيب لغوية ثانية في محاولة مسرحية للافصاح عن مشهد من المشاهد .

برخت . وقد استعملوا هم الآخرون الشخصيات الراوية ولكن في اختلاف عن الشخصيات الأوروبية المعروفة في المسرح الملحمي المعاصر ، باعتبارها شخصيات شعبية عادية يومية تشترك بأحداثها وأفعالها في حركة اليوم العادي ، بشـخصيات الخيالات والأشباح وبوذا .

والاغراب موجود في الأصول الفكرية لمسرح آسيا . فالمؤلف يعرض فكرته على الجماهير هناك في مواجهة المشاهد ليصبح شاهـد عيان على الحـدث دون أن تدخل مشاعره في الحكم عليه . وهو أمر طبيعي ومقبول في مسرح من هذا النوع لا يثق الممثلون فيه بعالم الأرواح أو الشياطين التي تُغلف الدراما الأسيوية القديمة . وهو ما كان من نتيجة عدم دخول الممثل تحت جلد الـدور أو الاندمـاج فيه كما نقول ، في اعتذار عن كل ما يدفعه إلى ذلك أو إلى التحول من شخصيته الذاتية للدخول في إطار وإهاب شخصية مسرحية أخرى . ولـم يعـط الممثـل ـ نتيجة للعوامل السابقة ـ إلا (التقديم) فقط . وعلى هذا لم يشعر المشاهـدون حقيقة بماهية فن التمثيل ، كما يشعر الممثلون بفروقات كبيرة بين خشبة المسرح وصالة الجمهور . فكانوا يتجهون إلى صالة (خروجاً من المعايشة الأرسطوطالية كما فيما بعد) ، ليصبحوا ماسكين بزمام الأمور بـين المسرح والجمهـور . مهملـين للتقنية المسرحية ، غير عابئين بالحـوار الفـردي المنولـوج (كما في الدرامـا الاوروبية كهواجس وأفكار داخلية للانسان) . لم يأبه الأسيويون المسرحيون بالحائط الرابع أو بتعاليم المخرج الفرنسي أندريا أنطوان بشأن هذا الحائط وحمايته . لم يعرفوا قيمة هذا الحائط ، لم يستعملوا تعاليمه وقوانينه ، ظلت العلاقة موجودة وقائمة ـ ولا تزال ـ بين خشبة المسرح وصالة الجمهور . ممثل يلقي الحوار ، وآخر بأسلوب فن التقديم [1] يعبر عن المكان والزمان والموقف المسرحي نفسه ، وبعدة مجموعات من

---

(1) فن التقديم . .

هو فن الملقي . وفن التقديم من شأنه اقامة علاقة متبادلة بين الممثل أو الملقـي وبـين الجمهـور . ويشرح من خلال هذه العلاقة تعبيراً إنسانياً أو تكويناً فنياً أو تمثيلياً . وقد أقر النقاد التعارف على فن =

الشموع المضاءة يتم التعبير عن الليل أو الظلام ، إلى غير ذلك من التعبيرات الأخرى . أليس هذا اغراباً آسيوياً بطبيعة مسرحية خاصة ؟

من الواجب الاعتراف بأن برخت أقام اغرابه على عناصر ثورية مهدت لمحاولته الجديدة آنذاك ، والتي كانت تهدف إلى تفجير مسرح عصري بأدوات ومفاهيم خاصة ، ونعني به مسرح (الأفانت جارد) ليكون بمثابة صدمة ومواجهة للمسرح التقليدي المعروف منذ أكثر من ألفي سنة مضت . حتى وإن استعمل في طوره الثاني بدراماته التعليمية الجذور السابقة للأخلاقيات في الدرامات الأخلاقية من عصر القرون الوسطى ، أو الدرامات التي ناقشت المسائل الدينية في القرن السادس عشر إثر انبثاق عصر النهضة الاوروبي . ومع أننا نجد النوع الثاني (مسرحيات المناقشات الدينية) يتطور في الدرامات الاشتراكية بعد ذلك عند الإنجليزي برنارد شو ، وباعتراف من شو بجذور عصر النهضة ، إلا أننا لا نعثر في نظريات برخت أو كتاباته إلى ما يشير إلى هذه الجذور . لم يحب برخت برنارد شو ، لكن تحليل هذه الفترة التاريخية ومقارنة طبيعية المسرحيات ونماذجها يشير إلى أن المناقشات الأخلاقية والسياسية والاشتراكية في الدرامات عند شو سبقت لا محالة الاغراب البرختي (مسرحيات شو تلميذ الشيطان، قيصر وكليوبترا) بكوميدياتها

= التقديم بأنه هو الفن الذي يكون الإنسان هو محوره ، وهو يشبه فن الرقص بهذا التعريف النقدي له .

والممثل أو الملقي في فن التقديم يتعاون بكامل كيانه ، ويستعمل أعظم درجات الحركة لديه (حركة تناسق الجسم ، التكوينات ، التقليد والمحاكاة) . كما يستعمل الصوت في فن التقديم . والدور التمثيلي هو المحور في هذا الفن . وفن التمثيل عند الممثل نص عليه شيكسبير فيما يجب أن يتبعه الممثلون الذين استقدمهم هملت في القصر لتمثيل قصة مقتل والده الملك الشرعي للدانمرك ، ونعني به منولوج هملت الشهير باسم (منولوج هاكوبا) كما نجد ترديداً لمعنى وقيم فن التقديم في التناقض الظاهري للممثل ، وهو ما نص عليه الفيلسوف دينيس ديديرو(1713-1784) في حديثه عن الممثل داڤيد جاريك ، وفن التقديم يختلف في المسرح الملحمي عند برخت ، وكأنه منولوج هملت مرة أخرى حين يقول (أكائن أنا أم غير كائن . . تلك هي المسألة) ، بحكم التضارب والتناقض الذي يقع فيه الفن المذكور في مسرحيات برخت بأسلوبها الخاص .

التاريخية المقنعة تشيران إلى منهج الألماني شيللر من قبل برنارد شو ، وإلى منهج برخت من بعده .

كما أن الاغراب البرختي في اعتنائه الكامل بالتضاد الذي يُحدث التغيير والدهشة ويقطع كل أوصال النظرية الأرسطوطالية في رفضه للتطهير والمعايشة الفنية مستبدلاً كل هذه العناصر بالتأثير أو بمحاولة التأثير على العقل وفي رعاية منحازة ، نجد له مكاناً في طريق الأدب الدرامي في الولايات المتحدة الاميريكية عند إلمر رايس في درامته (الآلة الحاسبة) أو كما تترجم الآلة الجهنمية ، وعند كليفورد أوديتس بمسرحيته (في انتظار اليسار) . كما نعثر في المسرح الفرنسي على اغراب فرنسي في درامات جولي رومان الأولى تتضح في حواره النقدي الظاهر ، الذي كان قد ظهر في عشرينات هذا القرن . ونستطيع أن نقول بأن برخت قد تأثر كثيراً بأعمال جولي رومان إذا ما حللنا مسرحيته (صعود وسقوط مدينة ماهوجوني) وربطناها بعناصرها واغرابها ـ الذي لم يكن وقتها إلا بذوراً للإغراب المتأخرة عند برخت ـ بمسرحية رومان المسماة (دونوجو) ، لتشابه كل من الموضوع في المسرحيتين ، ولمطابقة الشكل البيرلسكي في النقد الاجتماعي عند مدينة رومان ومدينة برخت .

فإذا ما تعرضنا لعنصر (الدعاية) أو (الهياج البرختي) كما أحب أن أسميه ، فماذا نجد ؟ الهياج في مسرح برخت نجده يكمن في هذا التحريك الذي يرجوه برخت من شخصياته التي صاغها ، ليجني من وراء سلوكها رجا وخضخضة تؤديان إلى حيرة وقلق في نفوس المشاهدين لمسرحه ومسرحياته . ليصبح هو في النهاية العامل المهيج والمقلق والمحرك ، تماماً كالآلة الرجّاجة لعقول الناس دائماً .

يذكر الناقد المجري جيزا هاجاديش وفي معارضة لرأي الدكتور توماش أونجفاري أن برخت بأسلوبه التجديدي يرتكز على الحركة الفنية الجديدة (الأفانت جارد) التي أعقبت الحرب العالمية الأولى في القارة الأوروبية ، قبل أن

يكون الهامه مستنداً على ما حققه الألمان والسوفيت من تقدم في الآداب والفنون . إذ أن برخت يبدو عصرياً وغير عصري في آن واحد ، خاصة فيما يخص عنصر الدعاية والهياج . وهو أمر يقبله الموقف الفلسفي في أدب برخت . هو عصري بتجديداته ، وغير عصري فيما استعمله من عناصر دعائية وهياجية تتعارض مع أسس ونظريات الآداب الاشتراكية . وبفحص هذه العناصر ، فإننا نجدها قد سبقت عند الألماني بيسكاتور[1] وفي الأدب الدرامي عند أرنست توللر الذي كان طليعياً واشتراكياً متطرفاً في نفس الوقت . وإذا كان برخت قد استهدف الترويج لمبدأ الشيوعية في مسرحه ، فإننا نعثر عند السوفييت على زملاء له في هذا المضمار ، وإلا فكيف نصنف مايرهولد[2] وتايروف[3] حتى وإن كانا على طرفي نقيض في

---

(1) أرفين بيسكاتور
(17/12/1893ـ30/3/1966) مخرج مسرحي الماني ، مؤسس المسرح السياسي الالماني . بدأ حياته الفنية عام1914 م في مدينة ميونيخ ، وبعد تسريحه من الجيش في الحرب العالمية الأولى يؤسس المسرح البروليتاري في مدينة برلين . في عام1923 م ينتقل مخرجاً للمسرح المركزي ببرلين . أعظم أعماله الاخراجية مسرحيات (سلطان الظلام ، سيأتي الوقت ، قمر على الكاريبي ، اللصوص ، عاصفة فوق جوتلاند) . (معجم المسرح ـ بودابست1969 صفحة350) .

(2) فسفولد أميليا أميليا،فيتش ماير هولد
(9/2/1874- 2/2/1940) . مخرج مسرحي سوفيتي درس على يد الكاتب والناقد نميروفتش دانتشنكو . بدأ حياته الفنية عام1898 م في مسرح الفن بموسكو (سنة ميلاد برتولت برخت) ، أسس مسرحاً ريفياً متنقلاً عام1902 م . تحول من أسلوب مسرح الفن إلى الأسلوب التجريدي في الاخراج المسرحي ، وفي خروج على تعاليم استاذه استانسلافسكي ، أسس (استوديو) خاصاً بتجاربه الفنية . أخرج درامات لكل من الكتاب الكبار ماترلنك ، ابسن ، هاوبتمان ، جوركي . في الموسم المسرحي1906 /1907 م يعين مخرجاً أول لمسرح بيترفاري كوميساجافسكايا . وفي الفترة ما بين عامي1908 ، 1914 م يعمل في أوبرا مارينسكي ومسرح الكسندرنيسكي . ثم أسس مسرحه الخاص به وقاده ما بين أعوام1920 ، 1938 م الذي تميز بالدعائية والسياسة والثورية لمسرح مستقبلي مستعملاً عناصر (المستقبلية) التي دعت إلى الغاء المعايشة الفنية عند الممثلين لأدوارهم (وما هو مشابه في التطبيق الفني للإعراب عند برخت) . بيد أنه اصطدم بهذه الأفكار عند اخراجه لبعض مسرحياته مستقبلاً . ويعود ماير هولد إلى حظيرة تعاليم استاذه استانسلافسكي من الثلاثينات رافضاً مسرح الإعراب . يتميز إخراجه باستعمال أسلوب الغرابة الساخر والرمزية العامة . في عام1938 م وابان موجة (تأليه الفرد) التي سادت الاتحاد السوفيتي يغلق مسرحه ، حيث يدعوه استاذه استانسلافسكي لادارة الأوبرا حتى عام1939 م حتى يقبض عليه بإحدى التهم =

أسلوب التنفيذ الدعائي ؟ وألا يجدر بنا ألا نغفل جهود السوفيتي ماياكوفسكي[1] بدراماته الكوميدية التي لا تقول أكثر من الدعاية لنظام أو لأدب هياجي محرض ؟ وكذلك الناقد السوفيتي لوناتشارسكي[2] الذي خلط بين القديم كتقليد والجديد كعصرية . . هل يمكن المرور عليه هكذا مر الكرام ؟ والكاتب فيسنيافيسكي[3]

= الكاذبة . وفي عام1940 م يرد إليه شرفه واعتباره (معجم المسرح - صفحة287) .

(3) الكسندر ياكوفالفيتش تايروف

(6 /7/1885-1950/9/25) ، مخرج مسرحي سوفيتي . بدأ حياته الفنية ممثلاً بمسرحي كييف ، بيتر فاري كوميساجافسكايا . في عام1913 م يعين مخرجاً في المسرح الحر موردجانوف . وفي عام 1914 م يؤسس مع زوجته كونن المسرح الصغير بموسكو ، الذي قدم من خلال جهوده في تطوير وإصلاح فنون التمثيل المعاصرة . أخرج لكتاب عظام من أمثال الفرنسي بورماشيه والفرنسي روستان وراسين . في عام1930 م يخرج ولأول مرة لبرخت مسرحية (أوبرا الثلاث بنسات) . كما يخرج مسرحية (مدام بوفاري) من إعداد فلوبير وجاستون باتي الفرنسيين . نظريته (مسرحة المسرح) مما اضطره إلى اغفال دور الأدب الدرامي أحياناً . دعا إلى الاستقلالية في المسرح وإلى فتح قنوات التجريبية المسرحية . صارع ضد الطبيعية ونظرياتها ، وأضاف كثيراً في أبحاث وتجارب الفنون الموسيقية وفنون الإضاءة المسرحية . طالب الممثلين بالكثير (وهو نفس ما تجده مؤخراً عند برخت أيضاً) . أقام أكثر من خشبة مسرحية على خشبة المسرح الأصلية . تعرض كثيراً لنقد تجاربه ونتائجها . ابتعد عن الفن المسرحي بعد الحرب العالمية الثانية لانشغاله بالعمل الإداري . كتب بعض النظريات الفنية في كتبه (ملاحظات مخرج مسرحي - عام1921 م ، الممثل والكاتب الدرامي - عام1947 م) . (معجم المسرح - صفحة443) . .

(1) فلاجيمير فلاجيميروفتش ماياكوفسكي

(19 /7/1893-1930/4/14) الشاعر والكاتب الدرامي والممثل والمخرج السوفيتي . أخرج عام 1913 م في مسرح لونابارك في بيتر فاري . اشترك في اخراج مسرحية (السر المضحك) مع ماير هولد من تأليفه . لعب كثيراً من الأدوار المسرحية والخيالية (السينمائية) . كتب عدداً من الدراسات في الأدب والفن . (معجم المسرح - صفحة275) .

(2) أناتولي فاسيليافيتش لوناتشارسكي

(5 /12/1875-1933/12/26 كاتب وشاعر وعالم في الآداب ، ساعد انتفاضة المسرح السوفيتي حينما عمل أول وزير للتعليم في الوزارة السوفيتية قاد حملة ضد تشويه الأدب الكلاسيكي معروفة في تاريخ الأدب المسرحي بعنوان (دعوة للعودة إلى آداب استروفسكي) . روج كثيراً للواقعية في فن الممثل وفن المخرج المسرحي . كتب مئات من الدراسات الفنية عن المسرحيين المعاصرين له (موتشالوف ، فيدوتوفا ، يوسين ، استانسلافسكي ، مسرح الفن ، مسرح موسكو ، تايروف ، فاختنجوف). كتب عدة مسرحيات . اسمه اليوم على عدد من المسارح السوفيتية ومسارح الجمهوريات الاشتراكية وأكاديميات الفنون المسرحية . (معجم المسرح - صفحة271) .

(3) فسفولد فيتاليافيتش فيسنيافيسكي =

الذي جمع بين تقاليد الألماني شيللر وبين الأشكال التعبيرية في عصره ، على نسق نفس الخلط عند برخت في مسرحيته الشائعة (الأم شجاعة) . بل إن شخصيتي البحارين في دراما فيسنيافيسكي المعروفة (التراجيديا المتفائلة) ليحملان كل عناصر العقلانية والادراك والرجاجة في العقل ، ويحفظان نفس المساحة التأثيرية التي يأتي بها الاغراب عن طريق (الأغاني) في المسرحيات البرختية .

على هذا نرى برخت ودراماتورجيته يمتدان إلى جذور من القرون الوسطى وعصر النهضة ومسرحيات الموضوعات الفرنسية في القرن التاسع عشر (الكسندر ديماس الابن ومسرحه) .

لكن هل لنا أن نلقي الضوء على الطليعية (الأفانت جارد) ومدى تواجدها في دراماتورجية برخت؟

لا تستطيع قواميس العالم أن تعطي لنا توضيحاً محدداً من وجهة النظر الثقافية عن وصول الخيوط الأولى لعالم الأدب أو الفن الطليعي في العصر الحديث . إلا أنه من المحتمل أن يكون ميلاد التعبير (الطليعي) قد ظهر على السطح مع ظهور بعض الأقلام والكتابات التي قامت في وجه البرجوازية والرجعية . ولم تكن الطليعية كتعبير حالة من الحالات التي تخدم الادب أو الفن ، بقدر ما هي وسيلة من وسائل حل التضادات التاريخية المحددة ، ونعني بها التعريات التى خرجت في وجه البرجوازية ، والتي عبرت عن رفض قاطع متحد جامع في عموميته . هذه القوى الرافضة التي بدأت في البداية ذات صبغة ذوقية جمالية ، أي متعلقة بالتقدير النفساني للجمال عند الفرد ومدى اكتشافه

= (1900-1951 م) ، كاتب درامي سوفيتي . استهدفت دراماته وأعماله الثورية السوفيتية في كل المراحل ، عرضت أول مسرحية له وهو في سن الواحدة والعشرين من عمره . كتب عدداً من حوار الشرائط الخيالية ، عمل مراسلاً لجريدة برافدا في ميونيخ بالمانيا . أوضحت مسرحياته وجهة نظر الطبقات المتوسطة (البرجوازيون الصغار) . أعظم هذه المسرحيات التي رفعت اسمه إلى مصاف الكتاب العالميين (سلاح الفرسان الأول ، ضربة قاضية ، التراجيديا المتفائلة) . تحمل نظرته الدرامية التغير السريع للمشاهد المسرحية ، قصر المشاهد ، الحوار الملتهب ، العبق الكلاسيكي ، التأثير الديناميكي . آخر مسرحياته (عند أسوار لينجراد) كتبها عام 1943 م .

للأهميات ، ثم سرعان ما أصبحت هذه القوى ذات طابع التزامي ، حملت في طياتها حق الإعتراض بين الصوت الجهور والحماس الهياجي . وكان من الطبيعي والحالة هذه أن تحمي البرجوازية نفسها ـ أدبا وفنا ـ فعهدت إلى كتابها والمروجين لمذهبها وسياستها الفكرية بالواجبات المضادة للطليعية ، بدون أن تقطع فجأة أو مرة واحدة على الطليعية وانتاجها ، فتعبير الطليعية كما نراه ، وفي حساب لتفسير الكلمة لغوياً وأدبياً لا يزيد عن كونه واجهة مضادة للبرجوازية خرجت من باب مفتوح على الحياة الأدبية والفنية ، يحمل لواء الدعوة إليها عدد محدود من الجنود ، يتحدثون بنظريات واسعة ذات طابع شاذ غريب ، (وفي ظني أن برخت واحد منهم كذلك) . ويعلق عالم الاجتماع كلور ليفي أشتراوس على المؤلف الطليعي بقوله: «المؤلف في الحركة الطليعية صغير جداً ، وهو وعباراته البدائية يشبهان إلى حد كبير حواة المجتمعات (حواة جمع حاو) » [1] . ويرى أشتراوس أن الكاتب من هذا النوع يحاول أن يعكس في كتاباته ـ ومنها الدرامية ـ كل ما لا يستند إلى قاعدة ؛ أي يقدم الاستثناء . . (لبرخت مسرحية بعنوان القاعدة والاستثناء) ، بغية أن ينفض من حوله أكبر عدد من تجمعات مجتمعه ،لإشعارهم بقضيته الغريبة عما ألفوه من آداب ومسرحيات . إلا أنه من الصعب تصور نجاح الفكرة التي يدعو إليها هذا النفر من الطليعيين ، حتى وإن استجاب للفكرة الجديدة كثيرون ، لكنهم لم يكونوا ممثلين لمجموع الشعب . وعلى هذا تصبح الطليعية في النهاية تعبيرات باطنية ووحدات أدبية بها طابع وخصائص الظهور أكثر من غيرها ، وشيء غير كثير من الحرية تحت أقدام الرجل أو المواطن العادي . وما من شك أن المتفرج المسرحي وهو يشاهد مثل هذه المسرحيات الطليعية أو البرختية ، مستعذباً الطهارة الأخلاقية التي يحلق في أجوائها وكأنه أسير لها عند أرسطو ، ليشعر بسعادة أكبر منها عند برخت ، وهو جالس جلسة الحكيم المتزن العاقل الذي لا يميل وراء الأحداث المسرحية ، لكنه مع ذلك يحس بالحدود والفواصل والأسلاك الشائكة التي زرعها له الإغراب ومستتبعاته . إن التدبير للطليعية وجه حقيقي على مستوى التاريخي ،

---

(1) كلود ليفي اشتراوس

دراسة (طليعية المسرح لمن ؟) المنشورة بكتاب (الدراما المعاصرة) مطبعة الفكر عام1974 م بودابست ، صفحة374 .

لكنه بالنسبة للداخل والباطن يصير تدبيراً حراً عاماً . لأن الانسان الممثل الـذي يقدمه من فوق خشبة المسرح يظل انساناً منفصلاً بمفرده ، كما تظل قاعة الجمهور بمن فيها في حالة انفصالات أخرى كثيرة ، هي مجموع انفصـال كل متفـرج على حدة . . ذلك لأنهم أنـاس آخـرون ، إذ لا يمـكن للكاتـب أن يكون أصيلاً أو جوهري المضمون إلا إذا كان مجتمعه وميدان أحداثه حقيقياً أو واقعياً . أو إذا كان الكاتب يواجه بحواره هجوماً للبناء أو النسيج السياسي . لكن الأمر نراه مختلفاً عند الطليعيين . حقيقة أن بعضهم يصبح سوطـاً على مجتمعـه بل وعصره (كما كان برتولت برخت) ، لكنه عادة ما تأتي اللحظة التي يعيد فيها النظام الحربة إلى مكانها وغمدهـا . ويثبـت التـاريخ أن البرجـوازية لـم تقف يومـاً من الـطليعية موقف المهاجم . الطليعية تعمل وتعمل ، وبكل الوسائل والأساليب ، تعري وتفضـح وترفع الصوت وتقدم المسرحيات ، ولكن ـ وخاصة في الآداب ـ إلى زمن محدود ، وإلى طريق مسدود ، (هل يقف برخت ومسرحه في نهاية هذا الطريق اليوم ؟) . إننا لا نقر عيناً بهذه الآراء التي تسفه مسرح برخت . لذلك سنعرض وجهة نظر معارضة علّنا نستخلص شيئاً حول القضية المعاصرة ، والشائكة التي يثيرها المسرح البرختي اليوم .

يقف الكاتب الفرنسي المعـاصر رولان بارتيه (1913 م) موقف التضـاد كواحد من الواقعيين الفـرنسيين المؤيدين للمسرح البرختـي . وبارتيه أستـاذ من أساتذة الأدب ، درسه في عام 1939 م في بيارتيز ، ثم عام 1940 م في باريس ، وبين عامي 1948 م ، 1949 م في بوخارست ، وعام 1950 م في الاسكندرية وله دراسات في التركيب الواقعي ، والوجودية ، والنقـد الجـديد ، والماركسية ، والقصة الجديدة ، وطرق الرياضيات ، وعلوم الآداب ، وأنطولوجيا المجتمعات (علم المخلوقات وحقيقتها) . وتتلخص أهم نظرياته المتعلقة بالانسـان في « أن الإنسان عبر حياته يتفاعل مع الاحتياجات والمتطلبات التي يتيحهـا له مجتمعـه ، وبالدرجة الأولى . ويتعاطف قابلاً ما يخصه هو بالذات » [1] .

---

(1) رولاند بارتيه

دراسة بعنوان (ثورة برخت) منشورة بكتاب (الدراما المعـاصرة) . المصـدر السابـق ، صفحة 360 .

يفسر الكاتب ظهور برخت بنوم الأرسطوطالية منذ ثلاثة وعشرين قرناً (وهو ما نختلف فيه معه ، بدليل عودة كتاب مسرح الابسيرد أو اللامعقول إلى معقل أرسطو مرة أخرى) ، ويشير في غير قطعية إلى تكرار الحسن والرديء منذ مئات عديدة من السنين ، وكأنه يريد أن يقول بروتينية الأرسطوطالية وتفسيراتها الأخلاقية ، مؤكداً تعاليم أرسطو التي يعرفها كل بادىء في الفلسفة والفكر ، من أنه كلما تأثرت الجماهير المسرحية كلما تعادلت مع البطل الدرامي في أحاسيسه ، وكلما قلدت هذه الجماهير الحدث المسرحي الذي تراه أمامها وكلما غاصت بأحاسيسها ، كلما عمق الممثل في دوره المسرحي ، وكلما أصبح المسرح سحرياً . وهو ما نسميه عرضاً ناجحاً . ثم يتحدث عن ثورة برخت وجذرياته وجوهرياته في طمس معالم الدراما القديمة ، ليقذف بنا وبقدر معلوم داخل أحاسيسنا لنتعرف على العرض المسرحي بلا وقوع تحت التأثير الايهامي . وليبقى الممثل كالعروسة في مسرح العرائس (قراقوز أو ماريونيت) مساعداً للعالم بهذا الوعي ، ليصدر حكماً على دوره بدلاً من الذوبان فيه ، ومجسداً إياه حتى لا يقع المتفرج في خطأ الممثل ، وبالتالي يمنع نفسه من أن يتعادل معه أو يرقى إلى أحاسيسه (التمثيلية) ، في عطاء للحرية ، للحكم على أسباب معاناة البطل . وأساساتها وأسبابها. وفي عرض للأحداث وليس تمثيلها ، تمهيداً للعثور على الدواء للداء والمشاكل الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية التي تعرضها المسرحية . ليقف كل سحر ، وليصبح كل متفرج ناقداً مسرحياً .

وفي رأينا أن الاستاذ لم يأت بجديد في التفسير البرختي ، إنما هو قد عرض في دراسته كل عناصر كتاب (الأورجانون الصغير ـ 1948 م) دون أن يمتعنا بما خلف هذه العناصر من ركائز فلسفية أو اجتماعية . إن مسرح برخت مليء بالأيديولوجية التي تظهر بدقة وبمعيار مقنن وعبر علاقات محددة في شخصياته . وهو الجانب الذكي في مسرحه وما نحمده له ، حتى وإن تعارضنا مع نتائج مسرحه وإمكانات استمراره . كما أن المسرح عنده يعج بالشخصيات السيئة الحظ قليلته ، وهي شخصيات تخدم في أمانة ، لكن المجتمع وليس القدر يرمي بها إلى التهلكة بما. لا ذنب لهم في ذلك . . (لاحظ شخصية كراجلر في مسرحية طبول في الليل) ، وهو الجندي الذي عاد من الحرب في أفريقيا ليجد حبيبته في أحضان رجل آخر ثري

يبعثر المال ويمثل الرأسمالية والانتهازية معاً . وترد الشخصية السيئة الحظ كراجلر « كانت الحرب كابوساً ، لقد ضربت الزنوج في بطونهم ، كنت في خندق مملوء بالطين ، كنت أتعفن ، كنا لا نكف عن شرب الخمر لنقوى على رصف الشوارع . . أنا خنزير . . والخنزير ذاهب إلى داره . (ثم يتوجه إلى المشاهدين في نهاية المسرحية قائلاً) لا تحملقوا في هكذا في رومانتيكية . . يا جبناء (وتنتهي المسرحية) .

كما أن مسرح برخت يتجلى فيه علم الرموز أو الاعراض . . (سيميولوجي) ، وهي احدى النقاط الهامة التي أثارها الاستاذ باريت في دراسته ، معتبراً الاغراب ودراماتورجية برخت في علاقة ودية مع هذا العلم ، بما تقدمه من علامات أكثر منها تعبيرات عن الحقيقة . أو بمعنى آخر الممثل البرختي الذي يعلن العلامة أو الإشارة ، المتفرج الواعي المعلَن بالإشارة بغية تكوين علاقة أو شكل دراماتورجي جديد على غرار علم الرموز .

أما فيما يتعلق بالأخلاقيات فإنه يعتبر مسرح برخت مسرحاً أخلاقياً بالدرجة الاولى ، وهو ما نتفق معه فيه . وهذا المسرح يضع مع المشاهد المسرحي وفي حضرته السؤال :

. . ماذا يجب أن نفعل تجاه هذا الموقف ؟

لكن لنعد إلى الوراء قليلاً ؟ من السبب في هذا الموقف يا ترى ؟ إنه المجتمع عند برخت . وهنا نعدل السؤال ليصبح « كيف بالإمكان الحصول على إنسان حسن وانسان سيء في المجتمع الواحد ؟ ألم يدُر برخت حول هذا السؤال في كثير من مسرحياته ؟ (أنظر مسرحية الانسان الطيب من ستشوان كأحسن مثال للإجابة عن السؤال) . إنه من الأهمية بمكان إيضاح هذه النقطة في مسرح برخت الأخلاقي . لأنها مفتاح الطريق إلى غالب مسرحياته . ومع أن الماركسية التي درسها برخت لا تعتني اعتناء خاصاً بمثل هذه الاسئلة ، لكنها تضع قواعد عريضة لبناء المجتمع الاشتراكي بناء مكتملاً تدخل تحت بنوده ولا شك العناصر الأخلاقية والتصرفات في المجتمع ، إلا أن ذلك يعني اعترافاً من الماركسية نفسها بوجود المجتمع الرأسمالي واعترافاً بقوته رغم ضعف الأخلاقيات فيه ، وهو ما نلمسه نحن

كعرب مسلمين نعيش في عصر ما زالت تتنازعه القوتان الغربية برأسماليتها ، والشرقية باشتراكيتها السائرة في طريق الشيوعية . ولا مناص من الاعتراف بأن الرأسمالية قد تمركزت عبر قرون مضت ، وإن الاشتراكية ما زالت غضة العود وفي طريق الانتشار وتوطيد أركانها وأساساتها. وهو ما جعل برخت يسلك طريقه المعروف ، مستوضحاً كل شيء قدر جهده ، وبعيداً كل البعد عن الإيهام المسرحي ودوره في الحياة العامة وعلى خشبة المسرح كذلك ، ليلقي بالسؤال الأكبر في نهاية مسرحياته على الجمهور ، وفي ثقة منه به (تماماً كما ختم مسرحيته ذات الفصل الواحد المعنونة القاعدة والاستثناء) .

إلا أنه حين يذكر الاستاذ بارتيه في دراسته « إن برخت رفض الرومانتيكية والهياج ، وبعد عن الاحتمال والترجيح ، واحتقر الانقياد كالعجزة ، وكان ضد الشقلبة وحب الجمال والاوبرا . . . » ، فإننا نقف لحظات أمام ما أورده متعجبين حقيقة ، وليسمح لنا الاستاذ بارتيه أن نختلف معه هذه المرة ، لأن هذا الاختلاف هو أساس لوجهة نظرنا المعاصرة في أفول دراماتورجية برخت في العصر الحديث .

أولاً ـ لا أحد ينكر الرومانتيكية الخاصة ببرخت ، وهي هذه الرومانتيكية المختلفة عن رومانتيكية القرن التاسع عشر المتضادة مع تيار الكلاسيكية تضاداً تاماً . إن رومانتيكية برخت تتواجد داخل أبطاله وبطلاته نتيجة سلوكهم الذي يفرضه عليهم مجتمعهم ، سواء أكان مجتمعاً نافعاً أو مجتمعاً مستبداً . أما فيما جاء بدراسته عن (الشقلبة) أو البهلوانية كما يروق لي أن أسميها ، فإن نفس العنصر نجده في أغلب مسرحيات برخت ، ولا أدري إن كان سبب ذلك هو المؤلف برخت أم المخرج برخت ؟ ونذكر الحادثة التي نشرها الناقد المجري يوجاف تسيمر[1] والتي شاهد فيها ضمن احتفالات مسرح البرلينر أنسامبل في جمهورية ألمانيا الديمقراطية مسرحية برخت (سقوط وصعود مدينة ماهوجوني) على مسرح قوميس أوبر ، إحدى مغنيات السوبرانو في بداية الأوبرا التي تحولت إليها المسرحية ، وهي تخرج قافزة من أحد ألواح مسرح برخت العتيد التقليدي المعمار شاقة طريقها معلقة

---

(1) مجلة (المسرح) ، عدد يونية 1978 م المجر.
المصدر السابق ، صفحة 39 .

في الهواء إلى خشبة المسرح ، ومنهمكة في الغناء الاوبرالي حسب دورها في الاوبرا ، حتى تصل إلى مرجيحة لتغني مع حبيبها بقية المقطع الاوبرالي . ويتساءل الناقد عن الضرورة الملحة لهذه (البهلوانية) واحتياجات العرض البرختي لها ؟ وهل يمكن الغناء حقيقة على هذه الحالة الجسمانية الفزيكية ؟ خاصة وأن العرض لا يحتاج إلى إبراز قوى المغنين الأكروباتية ؟ أما عن الأوبرا التي لا يحبها برخت فأولى أعماله القوية والتي أصاب شهرة كبيرة من ورائها كانت (أوبرا الثلاث بنسات)، والتي دخل معها باب انتحال المؤلفات والسرقات الأدبية . ومع تقديرنا لكل ما جاء بدراسة الاستاذ رولان بارتيه ، فإننا نعرض بعد ذلك آراء الناقد العالمي الفريد كير لما فيها من تحليل جيد يمكن أن يساعد على توضيح وجهة النظر المعاصرة حول مسرح برخت . الفريد كير من أكبر المقننين للأدب البرختي وأعدى أعداء مسرحه في وقت واحد . يتضح ذلك في كتاباته ودراساته عن مسرح برخت ، هذه الدراسات التسلسلية الكثيرة ، والتي تصل إلى النقاط الهامة التالية . . العمل الأدبي عند برخت يفتقد الرؤية الخارجية ، لا يجوز للكاتب الدرامي أن يتحدث للنظارة من أعلى المسرح حتى في مسرحيته التي كتبها وصاغها ، ولا حتى عن طريق الحوار الفردي « المنولوج المسرحي » [1] ، أو الحديث (على حدة) على غرار الدراماتورجيا القديمة أو كما كان معمولاً به خاصة عند موليير . كل هذه التدخلات من المؤلف المسرحي لا تتوافق مع الحياة ولا تتمشى مع الطبيعة . مسرح برخت خال من الشخصيات المباشرة ، يفتقد التحليل المباشر . فالتحليل الدارمي لا يتم عادة إلا عن طريق الحوار الجيد . لا يجب أن نذكر الأحوال والظروف ، بل الأقوى أن تظهر هي من تلقاء نفسها ليستنتجها المتفرج من الأحداث . لا اعتراف بالصدفة أو المصادفات ، إنما يجب أن تستند العناصر الأدبية في المسرح وكذلك العلاقات بين الشخصيات على المنطق لتصبح منطقية المفعول . لا توجد أشكال شعرية في

---

(1) المنولوج المسرحي ، هو الحوار المسرحي الذي تقوله شخصية واحدة فقط ، مثل منولوج هملت ، ومنولوج دوق جلوستر في مسرحيتي هملت ، ريتشارد الثالث لشكسبير . والمنولوج المسرحي عادة ما يفصح عن هواجس الشخصية أو أحاسيسها الداخلية تجاه مشكلة معينة . وقد حمل علم النفس الحديث الشخصيات المسرحية كثيراً من المنولوجات التي تفصح عن المعاناة الداخلية أو التأزم النفسي أو الهواجس عند الفرد .

الدرامـا ، لأن ذلك ليس من الحياة في شيء . . (النـاس لا تتحـدث بالشعـر مطلقاً) ، لا يجب تقديم الأحداث أبداً . . (في ظني أن الحـدث يقـدم نفسه بنفسه ، هذه هي التركيبة الأساسية في الفعل وحتى في رد الفعل) . في العمـل الدارمي لا يجب إدخال عناصر أخرى لا تمت إلى الدراما (يقصد كير اللافتـات وكورس برخت والمغنين والراوي وبقية الشـخصيات الثانـوية الهـامشية ، رغـم الإصرار البرختي على وجود وظائف درامية لها) . على الزمن المسرحي فوق خشبـة المسرح أن يُراعي هذه الاحداث بما هو متوافق مع منطق الحياة (يقصـد كير هنـا القفزات الزمنية المعروفة بالسنوات الطويلة أحياناً بين لوحة وأخرى في مسرحيات برخت) . وفقـط بالموضـوع الأصيل يمـكن كتابـة مسرحية والتقـدم لعرضهـا على المسرح ، رافضاً كير إعادة كتابة المسرحيات الأخرى (مشـيراً إلى اسـتعمالات برخـت لمسرحيات يونـانية قديمـة أو مسرحيات شيكسبيرية على وجه الخصوص) . لا شيء على المسرح مما هو غير موجود أو مفتقد في الحياة العامة .

هذه هي وجهة نظر الناقد الفريد كير ، وهي كما تظهر واضحـة تقف على طرف النقيض فكرة وأسلوباً وقاعدة مع كل نظريات المسرح البرختي ، خاصة فكرة الأغراب فيه .

رفض للطبيعية والرومانتيكية . . بعد الأرسطوطالية :

الطبيعية هي تيار تحكّم في الحياة الفنية من منتصف القرن التاسع عشر وحتى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين . وكان أكبر تأثير له الأدب . ويعتبر أميل زولا رائد الطبيعيين ، الذي يلخص المذهـب الطبيعـي في تعبـيره القصـير « لنترك كتاباتنا تتسم بالبساطة دون فرقعـات أو لفتـات فجـائية » . وهـو نفسـه صاحـب الدراسـة المسرحية المعنونـة (الطبيعـة في المسرح ـ 1881 م) ، والتـي عكست أول ما عكست على أنـدريا أنطـوان الفـرنسي مؤسس المسرح الحـر عام 1887 م بعد ست سنوات من دعوة زولا . وظهرت في طبيعية الديكور والأزياء المسرحية والمهمات المسرحية المستعملة (الاكسسوار مثل قطعة اللحم طبيعياً والتي

تقطر منها الدماء وهي معلقة في محل القصاب أعلى خشبة المسرح اثناء التمثيل الطبيعي ، وهو ما أبعد الممثلين بطبيعة الحال وفقاً لهذا الشكل عن العاطفة وعن الشعرية اللغوية في آن واحد ، ليغرقوا في الإيهام ، وفي غير اهتمام منهم بما هو متعارف عليه بنظرية (الحائط الرابع) ، وأصبح الممثل يسعل علانية ويمسح أنفه في غير حياء أو ذوق .

وفي المانيا نعثر على خطوط الطبيعية في المسرح عند المخرج أوتو براهم الذي افتتح عام 1889 م مسرح فري بيهن إلى جانب جهود الدوق ساكس مايننجن . وانتقلت الطبيعية إلى السويد على يد الكاتب الدرامي أوجست استرندبرج داخل مسرح تجريبي صغير ، كما أثرت في كتاب الرواية الايطالية .وفي الاتحاد السوفييتي استقبل الطبيعية المخرج قسطنطين أستانسلافسكي حتى تجاوزها إلى الواقعية بعد ذلك ، وفي الولايات المتحدة الامريكية نقلت المناظر المسرحية نقلاً طبيعياً خارجياً على يد بيلاسكو. ومن المعروف أن الطبيعية قد غطت بنظرياتها كل مساحة القارة الاوروبية . . آدابها ومسارحها ، حتى قامت حركة فنية باسم (مسرحة المسرح من جديد) وهي حركت اتسمت بالنظرة الرجعية . إلا أنه من العدل والانصاف أن نذكر أنه كانت هناك بعض الأضرار من جراء انتشار هذا التيار الطبيعي ، هذه الأضرار التي برزت في شكل سلبي نقيض أصاب البساطة الفنية وسلامة التعبير وغياب مستوى الجودة نتيجة إصرار الطبيعية على التفاصيل ، فتغذي على هذه المتناقضات مسرح رخيص مثل مسرح (البولفار) وبينما نجد المخرج استانسلافسكي يتخلص من الطبيعية بعد جهد جهيد ، تتضح في سنواته المسرحية وانتاجه الفني ، الذي جاوز العشر سنوات كاملة حتى استقر بين جنبات المذهب الواقعي هارباً من الطبيعية ، ماراً بتجارب في حقيقة خشبة المسرح والعناصر الموحدة والمعايشة في الواقعية والحدث (الفيزيكي) البدني ومؤثراته ، والمضمون الدرامي وخصائصه . بينما يسير في فلك الانتقال بهذا البطء المتعمد وفي فهم جيد ليصير التغيير والانتقال في النهاية عن اقتناع وقناعة ، نجد زميله المخرج برخت

ينتقل في سرعة إلى المسرح الملحمي . حقيقة أن برخت هو الأخر قد مر بعدة انتقالات من التعبيرية التي بدأ بها مارا بما سماه هو (مسرح المطبخ) الذي غير اسمه فيما بعد الاغراب أو المسرح الدياليكتيكي . . لكن الملاحظ من تحليل فترة الانتقال البرختية أنه لم يتح لها الوقت الكافي لدراسة تأثير وجهات النظر الجديدة على العرض المسرحي ، إضافة إلى أن برخت نفسه وسط معاداته للأرسطوطالية كان قد انحاز - دون أن يدري طبعاً - إلى خط المبالغة في التصور لفكرته التي أقام عليها دراماتورجيته الخاصة به ، وهو ما جعل مسرحه متهماً بسيادة النظرية فيه على سائر عناصر الفن المسرحي الأخرى ، وأغلب الظن أنه أراد أن يستبدل فن المسرح بالعلوم (كما يبدو في مسرحيته جاليلي جاليليو) . وهو ما أعاد مؤخراً إلى تعبير الدياليكتيكي مرة أخرى .

وماذا عن الرومانتيكية ؟ هذا المذهب الفني الذي استحوذ على جماهير قارة أوروبا طوال القرن التاسع عشر بأكمله ، ولمائة أو تزيد . وهو تيار استلهم الخيال وتصور الأحلام وعالم الفروسية ، وفي تضاد كامل هو الآخر مع المذهب الكلاسيكي القديم . وتتميز الدارما الرومانتيكية بأنماط مسرحية معينة للشخصيات الرومانسية ، حيث التعرف على الانسان من زاوية المبالغة ، والبحث عما هو فوق العادة وغير طبيعي ، واستُبدل التيار العقلي بالاحاسيس الفياضة الجياشة ، وضُخمت الشخصيات على طرفي نقيض ، فهي إما ملائكية موغلة في الطيبة والحسنى ، وإما شيطانية وكأنها الشيطان نفسه . وحدد الكاتب الرومانتيكي الفرنسي فكتور هوجو برنامج الرومانتيكيين عام 1827 م في المقدمة الشهيرة التي وضعها لمسرحيته التي تحمل شعار التيار (كرومويل) في ملاحظاته بإغراق خشبة المسرح في العاطفة وبكثرة الألوان المتعددة . وفي المانيا قام شيللر بجهد كبير في ارساء حركة الرومانتيكية في بلاده ، حيث كتب للحركة من دراميي العالم بوشكين الروسي ، جريلبارزر النمساوي وبخنر الالماني وكاتونا يوجاف المجري . إلا أن بعض عناصر باقية من التيار ما زالت تحتل مسرحيات معاصرة حتى يومنا هذا ،

وهي المسرحيات التي تعاني شخصياتها من آلام الحب والهوى ، أو التي تحترق من أجل فكرة أو قضية معينة . ولقد استعمل المسرح الرومانتيكي أدواته من مناظر ومهمات مسرحية بنفس المغالاة الأدبية التي سيطرت على النصوص المسرحية الرومانتيكية . وهو ما كان يوحي بضرورة وجود شكل اخراجي رومانتيكي يناسب نوعية الأدب ذاته .

ولقد هجر برخت ـ وكان لا بد أن يهجر ـ تعاليم الرومانتيكية على وضعها السابق ، وكان هجره لها شيئاً طبيعياً ، إذ كان بالاستحالة الاتفاق مع شكل المسرح الملحمي الذي كان يعد نفسه له . . وحسناً فعل برخت .

الطرفان المتضادان :

وسط البحث عن الطرفين المتضادين ومحاولة العثور على أساسات أو اسباب جوهرية لهذا التضاد القائم بين أرسطو وبرخت ، نتعرض لمسرح ودرامات برخت نفسه، على اعتبار أنّ أرسطو لم يكتب مسرحيات للمسرح ، وإن ترك لنا (كتاب فن الشعر) وبعضاً من القواعد الفلسفية التي سنتعرض لها في مكان آخر من هذه الدراسة . ونستطيع تبعاً لذلك أن نفحص مسرح برتولت برخت من وجهتي نظر: الأولى، وجهة القواعد النظرية وامتداداتها في مسارح أخرى وعند كتاب آخرين معاصرين . والثانية، حقيقة هذا المسرح الذي ولدته هذه القواعد النظرية .

1 ـ في وجهة النظر الأولى نقول أن الطبيعية السابقة على المسرح البرختي قد تعرضت دراماتورجيتها كما تعرض مسرحها الطبيعي للرفض وإلى العدول عنها وإنكار تعاليمها في أكثر من مكان ومسرح وعند أكثر من مؤلف درامي . لكن الفاحص لمسرح برخت ونظرياته يكتشف أن مقاطعته للطبيعية كانت تتسم بالحدة وبالبعد عنها قدر الإمكان وبكل ما وسع برخت من حيلة ، وفي عمق شديد ووعي أشد منه ، من زاوية الدراماتورجيا (علمية الكتابة المسرحية) نعثر على طبيعيين في ايطاليا مثل بيرانديللو ويوجين أونيل في أمريكا ، والتعبيري الألماني توللر ، وعدد

غير قليل من الدراميين الفرنسيين ، مع اعترافنا بأنهم لم يستطيعوا أبداً طوال سريان تيار الطبيعية أن يهضموه ، حتى وإن خرج من بينهم المخرج الفرنسي أندريا أنطوان كواحد من أشد المتحمسين والمغرمين بالطبيعية في باريس . وقد كلفه هذا الحماس عشر سنوات من الكفاح في مسرحه الطبيعي الصغير حتى أغلق مسرحه ودفن تجاربه بسبب عدم وضوح شكل التجربة الطبيعية آنذاك .

من زاوية خشبة المسرح والتقنية الطبيعية نجد بيسكاتور في المانيا، وماير هولد في الاتحاد السوفييتي بخطين رئيسين: الأول الخط الأكاديمي، والثاني خط المسرح اليساري. ولم يكن نصيب الثاني من الطبيعية المسرحية في النهاية بأحسن من حظ زميله الفرنسي أندريا أنطوان، وفشل مسرح ماير هولد.

ومن زاوية (التاريخ) لم تكن الطبيعية حركة رجعية أو معادية بقدر ماكانت تياراً ، خاصة في المانيا وقت انبثاقها ، حيث ماركس وأنجلز يعملان من أجل الثورة العمالية الاشتراكية ، وحيث تنشأ طبقات جديدة لم يعمل لها أي حساب في الماضي . وهي حالة تاريخية لم تكن تصلح لها الدرامات الرومانتيكية أو حتى المسرح الرومانتيكي ، وإلا كيف يمكن إبراز شخصيات عمالية أو مسكينة أو جائعة أو متشردة أو ضائعة وسط مناظر (ديكورات) القصور وفي مجالس الملوك والأمراء وحاشية الرومانتيكيين ؟ اذن لم تكن الوسائل التي في يد المسرح وقتذاك بمستطيعة أن تحقق ذلك . فضلاً عن أن تحقيقها ـ لو فرض وقام ـ فإنه سيكون غير مناسب للحظة التاريخية والفترة الزمنية نفسها ، وكان من المعقول أن يتقدم المسرح ليبرز أحوال الطبقات الدنيا والضعيفة بأدوات مسرحية صادقة ومخلصة ، وهو الأمر الذي سارت عليه المسارح الأوروبية في الفترة ما بين منتصف القرن الثاني الأخير ، وحتى انتهاء الحرب العالمية الأولى . وهو ما كان نقطة بدء جديدة في حياة هذه المسارح أولاً ، وفي نوع وطعم دراماتها ثانياً . ثم تبعت النتيجة ، وهي انصراف المسارح من زوايا عديدة عن مثل هذه التقاليد المسرحية التي سادت سبعين عاماً ، من زاوية الدراماتورجيا ، وانصراف عن الشكل ، وعن الفكرة الفلسفية أيضاً .

ويخيل إلي أن برخت نفسه وقد عاش جزءاً من الفترة نفسها كان يعرف هذه التغييرات التي طرأت على المسارح وعلى الدراما في آن واحد . وعلى وجه التحديد كان يعرف أن المسرح العاكس للحقيقة لم يعد مجدياً ، وأصبح جد مقتنع بمقولة هي نفسها الخروج من هذا التقليد المتجمد ، مقولة هي في الحقيقة الأساس الفكري الأول في مسرحه الملحمي ، هذه المقولة تذكر « لا يمكن كتابة الحقيقة ، لكن المطلوب هو تغيير هذه الحقيقة » . وأظن أن نفس المعنى موجود في أحد عناصر كتابه (الأرجانون الصغير) . وكان لا بد أن تموت الطبيعية موتاً أبدياً لعدم ملاءمة خصائصها أو وسائلها للعصر الجديد . وكان لا بد لبرخت من دراسة الماركسية ليتعرف على العناصر الهامة التي قام عليها مسرحه الملحمي . . وفعلاً حدث . فما هذه القواعد النظرية المتضادة مع العرف المسرحي الذي مر في سلام عبر عشرات المئات من السنين ؟ من ناحية الشكل تتلخص في الآتي : الغاء الحائط الرابع . . لتغريب الممثل والمشاهد عن (اللعبة المسرحية) ، إخفاء الإيهام وإبعاده حتى يرى المشاهد حياة حقيقية ، عرقلة المشاهد خشية أن يعيش مع اللعبة المسرحية ، وكل هذا يجري في حضور الوعي . في الحقيقة أن مسرحاً يحاول هذه المحاولات الاغرابية يعتبر حالة وحيدة نادرة أو شاذة سمها كما شئت . . المهم في النتيجة النهائية ، وهي وصول أفكار الكاتب إلى الجماهير وسط هذا الاسلوب الجديد ، والأهم من هذا وذاك تحقيق الواجبات الاجتماعية للمجتمع من خلال مسرح جريء على غرار هذا المسرح . وإنني لأعترف صراحة بأن برخت المخرج المسرحي كان متعاوناً التعاون الكامل مع برخت المؤلف المسرحي لإثبات وجهة النظر الأدبية مهما كانت العقبات والاعتراضات ، وفي جدية لجأ إلى البحث والتنقيب عن كل ما هو نافع ومفيد ومبرز لفكرته الدرامية . وتبقى القضية في النهاية غير مرضية . لأن المهم في فكرة المسرح هو تكوين الخلق الفني الذي تتطلبه احتياجات المجتمع ، على اعتبار ارتباطها تاريخياً ، وليس المهم هو محاولات شخصية أو جهود فردية لإثبات شيء أو نظرية ، أو حتى مولد تيار أو مدرسة . لأن الأمر في جوهره يتعلق بمصير المسرح وفكرته ومدى تحقيقها أولاً وأخيراً . وكيف اذن نفسر مقولة برخت نفسه والتي تتضاد مع كل

محاولاته الفردية والشجاعة حقاً ، والتي تذكر « لا يمكن الحكم على مضمون مفصول عن شكله المسرحي»؟

على هذا لا يمكن إخراج الدراما البرختية بشكل إخراجي يستند على مدرسة وأفكار استانسلافسكي . وماير هولد لم يستطع أن يخرج مسرحيات ماياكوفسكي بأسلوب استانسلافسكي ، فخرج عن تعاليم مدرسة أستاذه ، وله الحق في ذلك .

ألا توصلنا كل هذه الأمثلة إلى سور برختي محدد ومحدود في الوقت نفسه ؟ ومتى كان الفن بصفة عامة أو تجريدية بامكانه الخضوع أو التسليم بالشروط المسبقة والتحديدات القاسية ، كما هو الحال في بنود الاغراب البرختي ؟ وإذن هل نستطيع بعد ذلك أن نستنتج أن مصير مسرح برخت مرهون بالواجبات التي يحددها التاريخ لحساب المسرح المذكور ؟ وهل يحق لنا بعد الحلقة الدراسية لبحث مسرح برخت ـ والتي التأمت تقريباً ـ أن نقف إلى جانب وجهة نظر المخرجين ـ وخاصة الالمان منهم ـ الذين أسقطوا قناع الآداب والمجاملات حين أعلنوا ـ إلى جانب آخرين من أجزاء متفرقة من العالم الأوروبي ـ إنه من المستحيل على المخرج العصري أن يغير التصورات الاخراجية عند برخت ، والتي وضعها هو كمؤلف مسرحي ما بين قوسين ، وفي تحديد لنص الأغنيات المختلفة ، مثلما نص على نشيد الشيوعية الدولية في مسرحيته (طبول في الليل) وهو ما لم تصرح لي به الرقابة المصرية عند إخراجي للمسرحية عام 1966 م بالقاهرة ؟ وهل من أجل هذه المخاوف جميعها يحاول كل من يقترب من برخت أن (ينسخ) ما شاهده من اخراج ، خاصة إذا ما أتيح له ذلك ؟ وهو أمر شائع في غالبية المسارح الأوروبية المعاصرة ؟ أم هو خوف من عدم فهم مسرح لم يستطع رغم مضي عشرات السنين أن يحقق وجهه ، رغم الدعايات والاعلانات عن غرابته واغرابه ؟

ومع كل ما تقدم ، فإن الناقد المسرحي الالماني هيلموث كاراسيك (1932 م) يشير في دراسة له بعنوان (امتداد الوسائل البرختية بدون برخت) ، فبحث فيها استعمال الكاتبين السويسريين فريديريك دورينمات وماكس فريش

للوسائل المسرحية عند برخت ، ويشير إلى خروجهما في كثير عن هذه الوسائل أكثر من استعمالهما لها . ويخرج من الدراسة بنتائج تقرر صمت المدرسة السويسرية من قيام التجارب الأدبية والفنية المتعلقة بالبحث عن الأشكال الملائمة للدراما بعيداً عن الواقعية والحقيقية . لكنه يقف على كل حال في هذا الصف الطويل المناهض لمسرح برخت وتعاليمه . ويتزامل في وجهة نظره هذه مع دورينمات بمقولته الشهيرة عن برخت والتي يقول فيها « إن برخت في مسرحه يفكر بطريقة مستحيلة ، لأنه لا توجد أشياء كثيرة تقبل هذا التفكير المستحيل » . ويرفض كاراسيك الاعتراف بالأعمال البرختية كدرامات فنية ، باستثناء (جان دارك المذابح) ، والتي يعيب فيها على برخت تركيزه على جانب ابرازهـا كبطلـة للمسرحية ضحية من ضحـايا المجتمع ، مع أنه سلوك ذاتي من جان دارك لا علاقة له بالمجتمع أو نظمه . وهو ما يعني مغالاة من برخت في الزج بالمجتمع وإصدار الأحكام عليه أو إثارة حفيظة جماهيرية عليه أو ضده . وهو يشير في دراسته إلى أنه كان من الأجدى ببرخت أن يرفع من الشخصية البطلة إلى مصاف الكبار في العالم - كما هي في الواقع فعلاً - بدلاً من التباكي على مجتمعها ولصق تصرفاتها الذاتية للنيل منه . ولكنه يربط بين الاعوجاج في شخصية بطلة (زيارة السيدة العجوز لدورينمات) وبين عناصر الخراب والعطب الاجتماعي والسقوط ، وهي عناصر تقترب من مسرح برخت ، أو بمعنى أصح هي البذور البرختية في الدرامات السويسرية (المكتوبة باللغة الالمانية) اليوم .

2 - وفي متابعة فحص لمسرح برخت من وجهة النظر الثانية وأعني بها حقيقة هذا المسرح الذي ولدته القواعد النظرية السابق ذكرها ، فإننا من خلال نتائج عروض المسرح وآراء النقاد العالميين الذين شهدوا المسرحيات المتعددة ، أو غيرهم الذين تناولوا مسرح البرلينر انسامبل بالدراسات التي حملتها الكتب في كل مكان من العالم، نستطيع أن نستخلص وجهات النظر التالية :

أولاً - رغم أن النظرية عند برخت تقول « أن ليس واجب المسرح هو عرض

أو إبراز الحقائق ، بل هو تغيير هذه الحقائق » . فإن الواضح - حتى اليوم - أن مسرحه قد اعتنى بالشطر الأول من مقولته ، ولم يحقق شطرها الثاني الخاص (بالتغيير) ، أو هو - بالقياس العلمي للنتائج - لم يقدر على تحقيقها . لقد سقطت الهتلرية نتيجة انحدار وسقوط المانيا الفاشية العسكرية أمام أعدائها في الحرب العالمية الثانية ، وليس هناك ما يشير إلى اشتراك الأدب أيا كان نوعه في هذا السقوط . ومن هنا تنتفي خاصية (التغيير) للمجتمع في النظرية البرختية على مستوى التطبيق .

ثانياً - تبع التنفيذ الفني للعروض النظرية تبعية مطلقة (وهو ما يعوق فكر المخرجين المسرحيين اليوم لاضطرارهم التمسك بوجهات نظر روتينية حددها برخت ، ولجوئهم - رغماً عنهم - إلى اهدار أفكارهم الذاتية وما تعلموه في مهنة الاخراج المسرحي . فضلاً عن أن هذا الأسلوب في الفن معطل لكل ابداعات المخرج الفنان الذي لا بد أن يضيف إلى وجهة النظر الأدبية - عند إخراجه مسرحية من المسرحيات - وجهة نظره الفنية الخاصة) . وهي أولى قواعد المخرج المعاصر أو كما اتفق على تسميته (مخرج العرض المسرحي) .

ثالثاً - هذه التقييدات التي امتلأ بها كتاب برخت (الأورجانون الصغير) ، ثم ملاحظاته النظرية خاصة حول أوبرا (صعود وسقوط مدينة ماهوجوني) في عامي 1930 ، 1931 م والمحددة للاغراب تفصيلاً ، وبعد ذلك هذه المقالات والدراسات التي نشرها برخت كتصحيح لبعض أفكار الاغراب ، وتعليق على التنفيذ الفني لبعض العروض المسرحية البرختية . كل هذه المناقشات الجدلية حول ماهية مسرحه قد قادت إلى بلبلة آراء المخرجين والمنفذين لمسرحه في العالم .

رابعاً - الدعاية النظرية والمبالغ في إيرادها بل وتكرارها على الدوام ، لاعلان وابراز ما أسماه برخت نفسه (واجبات المسرح الأولى هي ابراز التضاد) . أية متضادات كان يعني برخت ؟ خاصة عند التنفيذ الفني . هذا هو ما لم يشر إليه

المقنن النظري الدرامي . فإذا ما حاولنا الغوص أكثر فأكثر في مسرح برخت كعروض مسرحية تظهر أمام الجماهير في إطار فني بعيد عن القواعد والنظريات والإغراب والنيات ، حيث لا يعني المتفرج وقت مشاهدته العرض المسرحي إلا ما يراه وما يقتنع به وما يخرج به مقابل ما دفعه من مال في تذكرة دخول المسرح ، فماذا نجد ؟

لا يستطيع مسرح برخت أن يفصل نفسه عن وظيفة المسرح الأساسية ، وهي وظيفة ثقافية وتوجيهية بالدرجة الأولى مهما التزم بقواعد أو نظريات . وهنا نطرح سؤالاً :

من هؤلاء الذين كان يحددهم برخت أو يشير إليهم بالمتضادين ؟ هل هم حماة الطبيعية ؟ أم هم حكام المانيا في ذلك الوقت ؟ إذا كانوا حماة الطبيعية ، فإن الطبيعية كانت قد آلت إلى زوال آنذاك . وعبثاً احياء التضاد معها من جديد .

إن القاعدة التطبيقية لأي مسرح في العالم تقول بأن (بؤرة حياة المسرحية هي خشبة المسرح) . . . أي ليست قاعة الجمهور. خشبة المسرح بما يثير المؤلف عليها من أحداث وتركيبات فنية للشخصيات المسرحية ، لتصل بالمشاهد إلى التعمق في الأحداث وفي حقيقة وكيان هذه الشخصيات ، بدلاً من الاهتمام بالرؤية المتعددة الألوان وحدها ، سواء في المناظر أو الإضاءة أو الخدع الفنية ، بغية توجيه نظره إلى الحقائق في الحياة وإلى التفاصيل الجزئية في الدراما . ومن حقيقة القول أن نذكر أن مسرح برخت قد رفض كل هذه المهمات الأساسية لخشبة المسرح . كيف نحلل هذا الرفض ؟

ألغى ـ كما سبق الإشارة ـ الحائط الرابع في المسرح، وهو ما فعله غيره من المخرجين قبله بعشرات السنين ، وما زال يفعله اليوم مخرجون يهتمون بالرؤية وبالشكل المبهر قبل الاهتمام بالمضامين الفعلية لحركة المسرح ووظيفته . لف الجمهور بسياج (برختي) من صنعه ـ دون أن يوضح لماذا ؟ ـ بهذه التداخلات

التي أفسح لنفسه كمؤلف درامي المجال للتوجه إليه بالحوار أحياناً ، وبنقل التمثيل إليه أحياناً أخرى في القاعة ، مكان الجماهير الأساسي حسب هندسة المعمار منذ عشرات المئات من السنين . أدخل على المسرح الرؤية وفي دور حركي يتجلى في اللافتات وأعمال الفانوس السحري والبيانات والوثائق . غيرّ من وضعية ومهمة كل من « الديكور » والمنظر المسرحي والزي والأدوات المكملة (الأكسسوار) ، بأن حوّل مهماتها ووظائفها وفعالياتها من وضع الاثبات في العرض المسرحي إلى وضع (الملاءمة) لعناصر مسرحيته البرختية ، وهو ما يتضح بالنسبة للصوت ولطريقة عمل الممثلين وللحركة المسرحية نفسها ، ضيّق على مخرجي دراماته الخناق ، فأصبح المخرج مضطراً لأن يسير في فلك المؤلف برخت ومضمونه الأدبي داخل الدرما . وهو ما يعني تجاوز حدوده كمؤلف على قواعد المسرح وفرض سيطرته ليس على المخرج وحده ، بل على كل من الممثل والمنظر ومهندس المناظر (الديكور) وعامل الإضاءة وكل الفنيين . واضطلاعه بكل هذه الوظائف المتعددة في آن واحد . فهل أتاحت عبقرية برخت لصاحبها كل هذه الأعمال ؟

أمامنا مثال صغير نجده في حياة المخرج الانجليزي ادوارد جوردون كريج[1] الذي وصل إلى اعتبار الممثل في مسرحه (عروسة خشبية) يحركها كما يشاء هو . فهل تحققت وجهة نظره الآن في أي مسرح من مسارح العالم التي تمتد

---

(1) ادوارد جوردون كريج

(1872/1/16-1966/7/29) مخرج ومهندس ديكور انجليزي ، ابن الممثلة الانجليزية إيلين أليس تيري(1847/2/27-1928/7/21) بطلة مسرح تشارلس كين الانجليزي الشهير . عمل كريج بالاخراج المسرحي واضطر إلى أن يهجر وطنه انجلترا لأنه لم يستطع أن يجد من بين ممثليه ما يحقق أفكاره المتقدمة والجريئة آنذاك . أخرج في المانيا بمسرح أوتو براهم ، وفي الاتحاد السوفيتي في مسرح استانسلافسكي ، وفي كوبنهاجن عام1926 م كآخر عمل من أعماله بإحدى درامات ابسن . تضاد هو الآخر مع الطبيعية . غير من واقع خشبة المسرح بمساحاته الكبيرة الفضفاضة الشهيرة ، كتب الدراسات العديدة في مجلة (القناع) . ترك للحياة المسرحية كتباً كثيرة أهمها (فن المسرح ـ1905 م ، في الفن المسرحي ـ1911 م ، نحو مسرح جديد ـ1912 م .
(معجم المسرح ـ صفحة 89) .

على مساحة الكرة الأرضية ؟ مات كريج عام 1966 م ولم يخلف من نظريته كثيراً ، وحتى أثناء حياته لم يقابل من جراء نظريته الموغلة في الانحراف إلا غضب ونقمة الممثلين الانجليز عليه . . . ذلك لأنه - في رأيي - قد تجاوز الحدود الفنية التي هي في الأساس قواعد مسرحية ثابتة بحكم وظيفة المسرح . فكيف نقيس تجربة برخت وتدخلاته غير المشروعة والمتجاوزة لكل الحدود المتعارف عليها في الفن المسرحي ؟ وبينما نجد العرض المسرحي عند استانسلافسكي كبناء فني يقوم على أكتاف خيال ممثليه ، فإننا نجد العرض البرختي يقوم على كتف المخرج برخت نفسه ، المتقيد في الوقت نفسه بالأصل الأدبي لبرخت المؤلف الملحمي . ألا يمكن والحالة هذه أن نصف مسرحه بالدكتاتورية ؟ من العدل أن نذكر أن مسرح برخت (مسرح جامع) ، بمعنى أنه يتيح للممثل الاشتغال بأشياء أخرى غير التمثيل المسرحي . الممثل عنده ممثل ومغن ولاعب « أكروبات » وراو وراقص وبهلوان وصامت (ممثل بانتومايم) ، وكورس أيضاً . وهو بدلاً من أن يجلس جلسة وقار في مشهد من المشاهد ليناقش القضايا الفكرية في المسرحية ، نجده يقفز هنا وهناك بين لحظة وأخرى .

فإذا ما فحصنا القوى العلمية والفنية التي انطلق منها برتولت برخت كمخرج مسرحي في القرن العشرين ، وفي زمن أصبحت فيه مهمة الاخراج المسرحي مهنة ترتكز في كثير على علوم متعددة كالفلسفة والتربية والاجتماع وعلم النفس والتاريخ واللغويات . فأين نجد القيمة الفنية للمخرج برخت ؟

لا أريد أن أتعرض لنقاط شخصية في هذا المجال ، بقدر ما أفحص المكونات الفنية عنده كمخرج مسرحي . لا نعثر في أي من المراجع عما يهدينا إلى أن برخت قد درس أو تعلم الاخراج في جامعة فنية أو في أكاديمية من أكاديميات الفنون المسرحية والتي تؤهل الدارس بها لشهادة جامعية أو أكاديمية تخصصية في مجال الاخراج المسرحي . لا اعتراض لنا عليه ككاتب درامي ، فموهبة الكتابة هي منحة من الله عز وجل يهبها من يشاء من عباده ، لكن مهنة أو صنعة الاخراج - واليوم

خاصة ـ هي مهنة وعلم في آن واحد بحكم المهمات الفكرية أولاً والفنية ثانياً ، الملقاة على عاتق المخرجين المسرحيين اليوم . لسنا الآن في مجال حصر تاريخي لأكاديميات الفنون في العالم . لكننا ونحن نضع في الاعتبار زمن برخت الذي عاش فيه ، فإننا نجد الاستاذ هرمان الاستاذ بجامعة برلين في عشرينات القرن يقدم جهوداً تعليمية فنية في جامعته عن فن التمثيل والمسرح ، كما نعرف أن تعليم الفنون كمواد دراسية بدأ في فرنسا في نهاية القرن الثامن عشر في (كونسرفتوار باريس) والذي لا يزال قائماً حتى اليوم . أضف إلى ذلك أكاديميات الفنون المسرحية (حتى وإن لم يكن اسمها كذلك حرفياً وقتذاك) التي بدأت في أعوام 1864 م في المجر ، وقبل ذلك في الاتحاد السوفيتي . وإذا كنا نقدر اليوم للعلوم حقوقها ونتائجها ونحن على مشارف نهايات القرن العشرين ، فهل يدلنا أحد من مؤيدي برخت المخرج على مكان علمي درس برخت فيه الاخراج المسرحي دراسة علمية محددة ؟ ومتى . . . ؟

لا أغالي إذا قررت أن هناك فروقاً واسعة وجذرية بين من يتعلم الاخراج المسرحي عملياً ، وبين من يتعلمه نظرياً وعلمياً ، ولقد أشار إلى ذلك في دراسة وافية الاستاذ جيورجي توفوستونوجوف في كتابه (حول أفكاري)[1] . ولا بد أن تكون هناك فروق بين دارس يجلس في التدريب العملي لعدة سنوات يشاهد (متفرجاً) على استاذ يقوم بتدريبات إخراج المسرحيات الجديدة كل صباح في أحد مسارح أوروبا أو أفريقيا أو أمريكا أو غيرها ليستقي أكثر ما يستقي طريقة اخراجه أو أسلوبه أو خطته الاخراجية التي تتغير في كل مسرحية عن أخرى ، وبين دارس أكاديمي في أكاديمية فنون يتعلم تقنية الكلام ، اللغويات ، والاخراج المسرحي نظرياً ثم عملياً ، النظريات الحديثة للاخراج ومدارسه ، وفن الممثل ، وفنون مجاورة

(1) جيورجي توفوستونوجوف
كتاب (حول أفكاري) 1972 م الاتحاد السوفيتي . ترجمته إلى المجرية ساركاش جوجا عام 1975 م مطبعة موجفاتيه من صفحة 72 إلى صفحة 80 .

كالأزياء وتاريخها ، وفلسفة الموسيقى وتاريخها ، وعلم الدراما ، وصف طويل من المواد النظرية الفنية . أجد هناك فروقاً شاسعة بين الدارس المتمرن ، والدارس الأكاديمي ، وهي نفس الفروقات التي نجدها ونحسها اليوم بين مخرج عربي خرج ليشاهد مخرجاً عالمياً مهما وصلت عالميته ، وبين زميل له انكب أربع أو خمس سنوات على مقعد طالب الأكاديمية صغيراً ، لكن التجربة الدراسية الطويلة مع التجربة العملية المجاورة تجعلانه في النهاية كبيراً بعد ذلك .

وفيما يتعلق بمسرح برخت ومدرسته الاخراجية ، ومن واقع تجربة شخصية لي بعد مشاهدتي عام 1977 م في برلين الشرقية إحدى تدريبات المخرج الالماني الديمقراطي (الشهير) بينو بيسّون على مسرحية شيكسبير المعروفة (هملت) . بعد خروجي من جلسة التدريب التي استمرت أربع ساعات ، والتي كانت جلسات تدريب نهائية خرج العرض المسرحي للجماهير بعد عشرة أيام منها . قررت مما شاهدته ، أي بيني وبين نفسي ، أن هذا المخرج اللامع اليوم حقيقة ـ رضيت أنا أم لم أرض ـ لم يدرس الاخراج المسرحي ، وفي اجتماع آخر مع الدكتور فارنر هاينتز مدير معهد المخرجين المسرحيين ببرلين في جمهورية المانيا الديمقراطية ناقشت ظاهرة المدرسة الاخراجية التدريبية التي يعمل بها صديقنا بينو بيسون والتي تفتقد الفكر المسرحي ، وتجعل المخرج يقفز بين كل لحظة وأخرى ليمثّل لممثليه وممثلاته كل أدوارهم عبارة بعد عبارة ، وهو ما تعلمنا أكاديمياً انتهاءه كطريقة من طرق التعبير الفني العلمي ، وافقني د . هاينتز على وجهة نظري ، بعد عودتي إلى طرابلس في الجماهيرية ، لم يهدأ لي بال حتى أبحث متعرفاً أكثر فأكثر على ماضي المخرج المسرحي بينو بيسون ، وهو أحد تلاميذ برخت المعروفين عالمياً . فوجدت أنه قد مارس الاخراج المسرحي بالطريقة التدريبية التي اشتغل بها استاذه تماماً[1] .

(1) بينو بيسون
من مواليد 1922/11/4 م ، مخرج سويسري الأصل . بدأ حياته هاوياً لفن التمثيل . منذ عام =

ومع أنني قرأت من بين ما قرأت حصـول بيسـون على المرتبـة الأولى عام 1966 م في مسرح الأمم بباريس عن عرضه (التنين) إلا أنني لم أغير رأيي في مدرسته التدريبية وتضادهـا مع المدرسـة العلمية الحديثـة في تعليم فن الاخـراج المسرحي .

وحتى لا يتدخل قائل بما يحدث اليوم في مجال التجريب في الاخراج المسرحي أو مدارسه ، فإننا نوجه النظـر إلى الفـوارق بـين التعليم والتـأهيل الفنـي لمهنـة كالاخراج المسرحي تدخل كالتربية سواء بسواء في إعداد كل الجماهير على اختلاف طبقاتها وأفرادها ، من ذهب منهم إلى المدرسة ومن لم يذهبوا، وهذه الفوارق التي تحدث في التجريب اليوم ، كتجربة المخرج السوفيتي المعاصر ليوبيموف الذي يعيد صياغة مسرحيات شيكسبير عند اخراجه لها في شكل عصري يناسب لغة القـرن العشرين ، أو كتجربة (المسرح بدون مخرج) التي تجري في سنتنا هذه على مسرح أوفر بفرنسا بجهود بعض الشباب الذين يجربون في المسرح الفرنسي المعاصر لها طبيعتها الخاصة والتي لا تدخل تحت بنـد العلـوم المسرحية أو الـطبيعية الثقـافية للمسرح .

● **برخت فلسفياً . .**

لا شك أن مسرح برتولت برخت يعود في خصائصه إلى أصول فلسفية هي التي جعلته يخطو هذه الخطوات التي تقدم بها في طريق الحياة المسرحية . بل إن هذه العناصر الفلسفية في رأيي هي الأساس في القفزة الثورية التي أتى بها برخت ونجح في تسجيلها في تاريخ المسرح العالمي . مسرح برخت وضـع حدوداً فاصلـة بـين الطور الرأسمالي وبين الطور الاشتراكي الذي تبعه وجـاء في أثـره . وبرخـت في

= 1949 م عمل ممثلاً ثم مساعد مخرج في مسرح البرلينر انسامبل بألمانيا الديمقراطية . أول مسرحية من إخراجه كانت (دون جوان) لموليير . اخرج كثيراً من مسرحيات استاذه برخت . عام1916 م عمل مخرجاً أول بمسرح دويتش وأخرج درامات أرستوفانيس وموليير وهاكس وأوفنباخ وأشفارتس (معجم المسرح - صفحة 62) .

فلسفته وثوريته الاشتراكية في آدابه يعبر عن قيم الفلسفة الاشتراكية التي انكب عليها دارساً في الثلاثينات من ناحية ، كما تربطه بالآراء التقدمية الأخرى الكامنة في تفسيرات الفيلسوف المجري جورج لوكاتش ، وهو ما ربط برخت في النهاية بهذين الخطين الفلسفيين المعبر عن فلسفة وكيان ووعي وفهم النظرية الاشتراكية ، وبكل المقولات الموجودة في الأحكام الجمالية عند الماركسيين . . ونعني بها التراجيدي والكوميدي ، والنبيل والوضيع ، والجميل والقبيح ، والبطولي والعامي السوقي المبتذل . على اعتبار أن النظرة الماركسية « ترى في الفن صورة خاصة من صور فهم الإنسان للعالم . وهي تدرس المبادىء العامة لموقف الإنسان الجمالي إزاء الحقيقة الواقعية . وهي علم أيديولوجي مثلها في ذلك مثل الفلسفة ، فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالي وبين الوجود الاجتماعي والحياة الإنسانية على وجه العموم »[1] .

وضع برخت الإغراب مكان التأثير ، محملاً إغرابه بنظرة عقلية ترتكز فلسفياً على تثقيف العقل وتتبّع قواعد المذهب العقلي بهذه الرؤية التي يلقيها المتفرج من (الخارج) على ما يجري فوق المسرح . وهي نظرة فلسفية نجدها عند الفيلسوف الفرنسي دينيس ديديرو صاحب دائرة المعارف الفرنسية وأعظم فلاسفة الذهن في عصره في القرن الثامن عشر . ولا شك أن برخت قد استفاد من فلسفته المتعلقة بالبدائل التي وضعها وقننها ديديرو لتحقيق الجمال ، والتي تكمن في النظام والتوازن والوحدة النوعية . وعندما يقرر ديديرو في منهج فلسفته « أن الفنون يجب أن تصدر (تقريرات) تكشف الأخطاء وترفع النقاب عن المذنبين ، وتبعث الخوف في قلوب الجشعين »[2] فإننا سرعان ما نتعرف على مدى تأثر برخت بهذه الفلسفة

---

(1) الدكتور محمد علي أبو ريان

كتاب (فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) - دار المعارف بمصر عام 1970 م . صفحة 50 .

(2) الدكتور كمال عيد

كتاب (فلسفة الأدب والفن) ، الدار العربية للكتاب (الجماهيرية - تونس) ابريل 1978 م ، صفحة 143 .

التي جسدها كتابة درامية واخراجاً مسرحياً لكل مسرحياته على وجه التقريب .

الفن عند ديديرو هو تقليد ومحاكاة الطبيعة ، ثم التعبير عنها بغير مسخها ونقلها صورة فوتوغرافية (لا يوجد شيء في الطبيعة غير مستقيم)، على حد تعبيره . لأن لكل شيء أسبابه ومبرراته . لا يوجد شيء غير ما يكون أو يظهر عليه . وأجمل وفاق أو ائتلاف في صورة ما لا بد أن يختلف عن نفس الوفاق أو الائتلاف فيما يرسمه الفنان صاحب التكوين الفني . إن الطبيعة عند ديديرو فوق الفن ، والتقليد أو المحاكاة ليس باستطاعتها اعطاء الطبيعة أو الأصل . لذلك تظهر الصورة في المسرح غيرها في الحياة اليومية . إذ تكون في المسرح أكثر نمطية ونموذجية . وبالنسبة للدراما فإن ديديرو يبقى عند نظرته المسماة (الأحوال داخل النظرية) والتي تقلب وضعاً إلى عكسه (تذكر مسرح برخت) ، وضعا طرفاه هما الشخصية المسرحية والمهمات المسرحية أو ما نسميه (الأكسسوار) . بمعنى أنه يرى أن الشخصية وخاصة في الكوميديات تحتل المركز الأول (كما في شخصيات برخت أرتوري أوي في دراما « أوقفوا صعود أرتوري أوي » ، شخصية السيد بونتيلا في دراما « السيد بونتيلا وخادمه متّى » ، ثم تتبع بعد ذلك المهمات المسرحية ، لكن ديديرو يطالب بالعكس لتصبح المهمة المسرحية في المركز الأول ثم تتلوها الشخصية المسرحية في الأهمية . ووجهة نظره في هذا هو حماية الدراما من مطبات كثيرة . وعلى كل فنظرته هذه هي إحدى النظريات المتعددة الكلاسيكية القديمة ونظرياتها ، والتي ضمنها ديديرو مؤلفه المعروف باسم (التناقض الظاهري في الدراما) .

فإذا ما حاولنا بحث مسرح برخت من ناحية مذهب الظاهرية وهو المذهب القائل بأن المعرفة محصورة في الظواهر ، فهل نجد في مسرحه ظواهر جديدة ؟ خاصة فيما يتعلق بنظام المشاهد القصيرة المتتالية التي ظهرت على مسرحه ، المشهد تلو الآخر ؟ . إننا لا نعتبر فيما أورده برخت جديداً من ناحية تركيبة المشاهد في ملحمياته بأغرابها . فمسرح شيكسبير فعل ذلك الترتيب ، ومسارح أخرى من بعده كمسرح هنريك ابسن في النرويج ، ومسرح شيللر الالماني وعلى الأخص

مسرحياته (دون كارلوس ، وليم تل ، ثلاثية فاللينستاين) . بل إننا لا نستطيع وضع فروق بين اغراب برخت وبين كلاسيكية الباقين ، أو بين دراماته مثل دائرة الطباشير القوقازية أو الأم الشجاعة ، أو جاليلي جاليليو وبين درامات الكلاسيكيين السابق ذكرها . وكل ما في الأمر أن برخت داخل مشاهده الدرامية أوجد ـ وبطريقة ذكية ما في ذلك شك ـ ثقل الصوت الثوري العالي داخل هذه المشاهد ، والتي يعود أصلها وعلى الشكل الذي جاءت به ـ وفي ثورية أقل ـ عند الألماني شيللر . وهو نفسه استعمل الشروح والدعائية والسياسة مثل برخت سواء بسواء . إذ لا يمكن بأية حال من الأحوال غض النظر عن الليبرالية كمذهب للآراء قام لحماية حريتها كمظهر من مظاهر مسرح شيللر في نهاية القرن الثامن عشر . بل إننا نجرؤ على القول بأن دراما (الأم شجاعة) لبرخت تنتمي في كثير من أحداثها الى دراما شيللر (ثلاثية فاللينستاين) وفي الجزء الأول منها على وجه التحديد والذي يجري في معسكر فاللينستاين .

إن فلسفة شخصيات برخت تنتمي إلى أماكن كثيرة قبل انتمائها إلى مسرحها البرختي . فشخصيات المهرجين في المسرح الملحمي بكل ما تحمله من سخرية وتهكم ونكات تعود إلى فلسفة (كاسبرل) ، بردائها السوقي الذي ظهر في مشاهد الأسواق عند برخت أو وقت ظهورها في الحانات الرخيصة لديه أيضاً . وهو ما نجده في التاريخ المسرحي عند الالماني بيسكاتور ، أو عند السوفيتي ماير هولد ، (ولم يكن من الغريب أن يكون ماير هولد هو أول من قدم مسرحيات برخت على مسارح الاتحاد السوفيتي) . من هذا نخلص إلى أن بعض عناصر الاغراب أو (الاورجانون الصغير بقانونه) لم يكن اختراعاً درامياً جديداً ، بقدر ما كان تركيزاً ثورياً لعناصر درامية معينة في مسرح برخت ، بل إننا نجد كثيراً من هذه العناصر تحتل درامات ماياكوفسكي السوفييتي المغرقة في الدعائية الاشتراكية .

قد تختلف وجهات نظر كثيرة فيما أوردناه في هذه الدراسة وقد تتفق مع بعض نقاطنا ، وتختلف مع بعضها الآخر . ومع كل فإننا قد حاولنا وبقدر ما وسعنا من

جهد أن نحلل موقف مسرح برتولت برخت عصرياً ، مستعينين بآراء غيرنا ممن خبروا هذا المسرح وكتبوا عنه الدراسات المتعددة ، ولا شك أن في عدم اكتشاف هوية المسرح أو مسرحياته حتى وقتنا هذا في بعض من أفكارنا العربية خسارة كبيرة للقضية الساخنة التي يثيرها الآن العالمان الغربي والشرقي حول هذا المسرح ، لأن ذلك كان سيفيد كثيراً باسهام الكتاب والأدباء والدراميين والمخرجين المسرحيين العرب بآراء مفيدة حول مسرح برخت .

إن آراءنا لا تصادر على هوية هذا المسرح ، لكنها تنتظر من يفتح باب النقاش العلمي في هذه القضية .



• مَوقِفنَا مِن أدَب برخْت*

مدخل عام..

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية قطر عربي يقع على الساحل الجنوبي للبحر الأبيض المتوسط في شمال شرقي القارة الافريقية . يبلغ طول الساحل الليبي على البحر الأبيض المتوسط 1900 كيلومتر . مساحتها 1,760,000 كيلو متر مربع ، وهي تعادل مساحة المانيا وفرنسا وهولندة والدول الأسكندنافية . أو ما يقرب من سبعة أضعاف مساحة بريطانيا .

الجماهيرية كبلد إسلامي ، أعطتها الدعوة الإسلامية قوة ورسوخاً ، وربطت بين سكانها الذين يقتربون من الملايين الثلاثة بصلات كثيرة ، مثل صلات الدين واللغة والهدف المشترك . وقد تعرضت الجماهيرية للغزو الإيطالي عام 1911 ، هذا الغزو الذي قوبل بمقاومة عنيفة من الشعب العربي الليبي متمثلاً في المجاهدين الليبيين ، حتى انتهى الحكم الإيطالي لليبيا عام 1942 عندما احتلت بريطانيا برقة وطرابلس ، وعندما دخل الفرنسيون فزان . وفي ديسمبر 1951 حصلت ليبيا على استقلالها الاسمي بقرار من منظمة الأمم المتحدة . ويظل الحال هكذا حتى انبثاق ثورة الفاتح من سبتمبر عام 1969 ضد الملكية وضد الأوضاع الفاسدة[1] .

---

* هذا البحث مثّل به الكاتب الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية في المؤتمر العالمي لأعمال برخت في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، الذي عُقد في الفترة من 8 فبراير 1980 م ببرلين - جمهورية ألمانيا الديمقراطية .

(1) The Socialist Popular Libyan Arab Jamahiriya , Land , Population , History .

خلفيات الفنون المسرحية..

تسلمت الثورة البلاد في حالة تخلف شديد واضح المعالم . ليس في مجال الفنون المسرحية وحدها، بل في كل الميادين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وبخاصة في ميدان العلوم . ولعل المقدمة لكتاب (ثورة الفاتح في عشر سنوات) [1] بقلم الأستاذ محمد بلقاسم الزوي تشير إلى حالة التعليم وإلى خطة الثورة في معالجته حين يقول (وأن تجعل العلم حقاً وواجباً معاً . وتخلق أجيالاً تسهم في بناء الأمة العربية وتحقق وحدتها ، وتشيد وطناً قومياً عربياً قوياً ،فعلاً لا قولاً) . وهو ما كان من نتائجه تغيير خطة التعليم التي كانت قبل الثورة حكراً على مناطق معينة ، وعلى أفراد قلائل ، لإدخال الالزامية في المرحلتين الابتدائية الاولى والإعدادية لكل أبناء الشعب العربي الليبي . وما كان من شأنه ارتفاع المخصصات المالية من 47,6 مليون دينار ليبي في الفترة من 63 إلى 1969 إلى 462,8 مليون دينار في الفترة من 70 إلى 1978 م .

وبينما يسجل العام الدراسي68 / 1969 عدد 270,617 طالباً وطالبة في مرحلة التعليم الابتدائي، 29,181 في المرحلة الإعدادية ، 7181 في المرحلة الثانوية ، يسجل العام الدراسي 78 / 1979 عدد 604,090 في المرحلة الأولى، 201,211 في المرحلة الإعدادية ، 28,139 في مرحلة التعليم الثانوي . إضافة إلى ارتفاع مماثل في نوعيات أخرى من التعليم كمعاهد المعلمين والمعلمات ، التعليم الفني ، التعليم الديني . وفي التعليم الجامعي يصل طلاب الجامعة عام 68 / 69 إلى 1154 طالباً وطالبة يزدادون عام 78 / 79 إلى 5702 في جامعة الفاتح بطرابلس عبر عشر كليات جامعية . ونفس التطور تقريباً نجده في جامعة قاريونس ببنغازي .

---

(1) كتاب ثورة الفاتح في عشر سنوات
الفاتح من سبتمبر1979 م ـ دار الشورى بيروت .

لعل هذه الصورة عن حياة ومراحل ازدهار التعليم في الجماهيرية تشير إلى الانفتاح الفكري والأدبي والعلمي الذي تمتع به آلاف من الشباب والشابات والنشء بعد الثورة . وهي ما تحقق أول ما تحقق في توجيه الجماهير إلى ميادين الثقافة والآداب والفنون ، بحكم ما تتلقاه من تعليم ابتدائي واعدادي وثانوي وفني وجامعي ، يؤهلها طبيعياً إلى قنوات المناهج العلمية في التفكير، بما يدفعها دفعاً لا شك فيه إلى الاشتراك بأفكارهم وقدراتهم وملكاتهم وهواياتهم لاثراء مجتمعهم عن طريق الآداب والفنون .

ومن ناحية اخرى ، وعلى المستوى الرسمي لتحقيق أكبر قدر من أرضية الحياة الفكرية والفنية في البلاد . فقد صدر القانون رقم 104 لسنة 1973 م بإنشاء هيئة عامة ترعى فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، إلى جانب هيئات فنية وثقافية اخرى في مجال الخيالة والصحافة والكتاب وغيرها . ونصت المادة رقم (3) للهيئة المسؤولة عن فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية على النهوض بالحركة الفنية في الجماهيرية ، وتطويرها للمساهمة في تكوين المواطن العربي الليبي من خلال ما يأتي :

1 ـ نشر الثقافة العربية الإسلامية ، وتجلية الفكر والتراث العربي الإسلامي .

2 ـ توضيح أسس القومية العربية ، وتنمية الوعي بها وبالجهاد والكفاح التاريخي ، من أجل تحقيق الوحدة العربية الشاملة ، والتعريف بالآثار الطبيعية لها .

3 ـ التعريف والتوعية بأحداث التاريخ ، وبالتجارب الانسانية الناجحة ، وبالتقدم والحضارة الانسانية ، مع إبراز أثر الدين والقومية في تحريك المجتمعات وتحريكها .

4 ـ رسم الصورة للمجتمع العربي بتاريخه الصحيح وحضارته الإسلامية ،

ومبادئه الانسانية التي تنبذ العنصرية وتشجبها ، وتنادي بالإخاء والتعاون الانساني .

5 ـ تأكيد مبادىء الثورة العربية وشرحها وتبسيطها ، مع إبراز دور ثورة الفاتح من سبتمبر العظيمة ، وما حققته من إنجازات في مختلف المجالات .

6 ـ معالجة المشاكل الانسانية عامة ، والمشاكل التي يعاني منها المجتمع العربي الليبي خاصة اجتماعياً وقومياً ، ومحاربة البدع والعادات السيئة ورواسب الماضي البغيض .

لكن صدور القانون المنظم للحياة الفنية بالبلاد لم يكن يعني ميلاد الفنون المسرحية أو الشعبية ، لأن التاريخ يقرر أن أول مسرحية مثلت في مدينة طرابلس كانت عام 1908 . لكن الظروف السياسية التي طرأت على البلاد لم تعط الفرصة لازدهار مسرحي أو انطلاق فني على وجه العموم . لأن هذه الظروف المتمثلة في قهر الايطالي المحتل لم تمنع الليبي محمد عبد الهادي عام 1926 من تكوين فرقة مسرحية في مدينة طبرق ، ثم بعد ذلك في مدينة درنة . كما لم تقف حجر عثرة في طريق أحمد قنابة الذي ألف فرقة مسرحية أخرى في مدرسة الفنون والصنائع بطرابلس ، ورجب البكوش مؤلف فرقة هواة التمثيل . لكن الواضح أن الظروف التي عملت فيها كل هذه الفرق المسرحية لم تكن ظروفاً صحية . فكما يشير الكاتب عبد الفتاح الوسيع [1] من أنه قد وصل الأمر ـ كما روى ذلك المعاصرون ـ إلى حجب الأعمال المسرحية ومطاردة المسرحيين بفعل العهود الاستعمارية التي رنت على البلاد من أتراك وإيطاليين وانجليز . وعناوين مسرحيات هذه الفترة وهي (كوخ الشحاذين ، ذكرى الاستعمار ، المدينة في أشواك) يشير حقيقة إلى المضامين الاجتماعية والوطنية التي كانت عليها موضوعات هذه المسرحيات .

فإذا ما بحثنا موقف الفنون المسرحية بعد الثورة مباشرة ، ونعني بها الفترة ما

(1) مجلة الثقافة العربية 1977 م
نشأة المسرح العربي الليبي. صفحات 78 ، 79 ، 80 ، 82 .

بين عامي 1971 ، 1972 على وجه التحديد ، وهي فترة انتعاش مسرحي إذا ما قسنا انتاجها بفترات سابقة ، كنتيجة طبيعية لانبثاق ثورة الفاتح من سبتمبر ، وتغير الأحوال ، ثم هذا التأثير الذي أطلقته الثورة على الآداب والفنون ، كتحصيل للتغيرات السياسية التي حدثت وبسرعة بعد الثورة ، واستوعبتها الفرق المسرحية وخشبات المسارح ، لمسنا طفرة في الانتاج المسرحي يصل في عامي 1971 ، 1972 إلى 74 مسرحية جديدة ، لم تشهد البلاد مثله في تاريخها الفني الطويل .

وبمحاولة بسيطة للتعرف على لب ما كان يقدم وقتها نجد مسرحية (من وراء القضبان ـ للكاتب الليبي عمر السويحلي) تحكي قصة الشعب ما قبل الثورة وما لاقاه من مر العذاب والسلطة الغاشمة التي كانت تحكمه ، في كشف عن نظام العهد المباد المنهار وحتى قيام الثورة . ووجدنا مسرحية (عقبة بن نافع ـ للكاتب الليبي عبد ربه الغناي) تقدم بطلاً عربياً من أبطال الإسلام الشجعان . كما نعثر على مسرحية (محاكمة رأس السنة ـ للكاتب المصري بهيج اسماعيل) وهي تدين الامبريالية والولايات المتحدة الأمريكية معاً . ونجد مرة أخرى في مسرحية (انتصار شعب ـ للكاتب الليبي الأزهر أبو بكر حميد) تعرية صريحة وجلية للحكم الطلياني الأسود الذي تمكن بارهابه من استغلال الفرد والارض ، وزرع بذور الشقاق والعداوة ، وتفتيت الشعب الواحد إلى مجموعات متنافرة متخاصمة ، موزع عليها الفقر والجهل والمرض .

ووسط هذه الانطلاقة الفنية ، ومع دخول التقدم وفي حركة سريعة ذات نبض فعال ، ورغم التقاليد العربية والإسلامية ، ليس في الجماهيرية وحدها ، بل في الوطن العربي أجمع ، فقد استطاعت المرأة الليبية ـ بعد الثورة ـ أن تتفاعل مع المسرح ، وأن تشارك بجهد ملموس في الحركة المسرحية بالجماهيرية . إذ اشترك في المهرجان المسرحي الوطني الثاني الذي عقد في 15 ديسمبر 1973 بالجماهيرية 32 ممثلة شاركن في 18 مسرحية ، ليس في العاصمة طرابلس وحدها ، ولكن في مدن

المرج ، بنغازي، مصراته، درنة ، الخليج . وفي مسرحيات تشير إلى معاني الجهاد الوطني ، والنضال العربي الفلسطيني ومحاربة الشعوذة والدجالين بغية نشر الوعي بين طبقات الشعب .

إذا ما أضفت إلى ما تقدم ، موقف الإذاعتين المسموعة والمرئية . . لاحظت أن العهد المباد قد حوّل الإعلام من أداة بناء وتعليم وتثقيف إلى أداة لتضليل الشعب مستهدفاً شل طاقاته وإهمال قدراته . بدليل أن الإذاعة المسموعة كانت مقصورة على مدينتي طرابلس وبنغازي فقط . . فكيف يكون الحال اذن بالنسبة للإذاعة المرئية ؟ وهو هو نفس الفراغ الفكري - دون مبالغة أو إطناب - في التعليم للفنون ، انتاج الشرائط الخيالية ، مباني دور الكتب ، والمطابع الحكومية للصحافة ، وشركات الكتاب التي تغذي الفكر وتنشره ، أو المراكز الثقافية الداخلية والخارجية .

مقدمة كان لا بد لكي يضع العالم يده على حقيقة صورتين مختلفتين ، إن لم تكونا متناقضتين ، بين المجتمع الليبي في العهد الملكي المباد ، وبين الشعب العربي الليبي بعد الثورة ، بعد أن أصبح (أبناء الشعب الليبي) هم أصحاب السلطة في الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ، وبعد أن نال كل فرد في المجتمع حقه الطبيعي في السلطة والثروة والسلاح ، وكما يذكر الكتاب الأخضر « إن النظر إلى الأقلية على أنها أقلية من الناحية السياسية والاقتصادية هو دكتاتورية وظلم » [1] .

والآن ، ودون التعرض أو الانزلاق في فلسفة مسرح برتولت برخت ، أو تفسير لمقولاته الثابتة التي وضعها منهجاً لمسرحه القائم في مرحلته الثالثة الأخيرة والهامة على نظرية الاغراب (Verfrmdungs - Effkt) التي فسحت مجالاً واسعاً

---

(1) معمر القذافي
الكتاب الأخضر - الفصل الثالث - الركن الاجتماعي للنظرية العالمية الثالثة - صفحة 62.

للملحمية في مسرحه بعد أن تضمن إلى حد كبير أشعاره أيضاً . بدون كل هذا وذاك نتحدث في طبيعية عن إمكانية استقبال أدبه المسرحي في الجماهيرية .

أولاً ـ في مضمون الأدب . .

إذا نظرنا مرة واحدة إلى الانتاج الأدبي البرختي ، نكشف المراحل الثلاث التي سار فيها طريق أدبه ، ما بين تعبيرية أولية ، كان من الطبيعي أن يتأثر هو بها في عشرينيات هذا القرن ، بحكم موقف الأدب المسرحي الاوروبي آنذاك . هذا الأدب الذي عبر عن نظرية العصر وفلسفته في الكشف عن دواخل الانسان وعالمه الباطني . ووجد لهذا التعبير أقلاماً وكتاباً عالميين من أمثال كايزر ، استرندبرج ، هوفمان ، رايس ،اشتاينبك يبرزون في أعمالهم الدرامية حالة الغضب والكبت والهياج الذي كانوا يعانونه نتيجة الحروب الداخلية والخارجية والتمزقات النفسية المضطربة داخل نفوسهم ، فحاولوا نقلها إلى شخصياتهم المسرحية . ولم تكن محاولاتهم هذه إلا اتفاقاً فكرياً على الحرب العالمية الأولى وعلى الروح المادية التي طغت على النفس البشرية وقتها . وحطمت الحياة والمصير والمستقبل لدى القوة الانسانية عامة .

ثم مرحلة برخت الثانية ، ونقصد بها التعليمية ، التي احتلت الجزء الأوسط من جهوده ما بين عشرينات القرن وثلاثيناته ، وحيث انكب برخت على تعلم النظريات الماركسية . وهي مرحلة نعتبرها جسراً قصير الأمد ، نقله فيما بعد إلى القمة الفكرية لمسرحه . وأعني بها مرحلته الثالثة . . . مرحلة الملحمية ، التي تجلت فيها أعظم ابداعاته الأدبية والمسرحية على السواء .

1 ـ فإذا ما أردنا اليوم ، وفي هذا المؤتمر مناقشة صلاحية المضامين الفكرية في أدب برخت للجماهيرية ، فمن أين نبدأ معه يا ترى ؟ .

في الوقت الحالي تختتم الجماهيرية هذه السنة الخطة الخمسية التي وضعتها

وأطبقت عليها بأظافرها لنقل الشعب العربي الليبي من الذلـة والعـار إلى حكم سلطة الشعب. ولعل مؤتمر الشعب العام الذي عقد بالجماهيرية خلال شهر يناير 1980 في أول يوم منه يعطي الصورة المثلى لتعبير الديمقراطية في الحكم الشعبي. وهي ثورة تغيير حقيقي في النظام السياسي تتعارض مع كل ما يجري عليه العالم من تطبيقات سياسية.

وقد أدى ظهور الفصل الأول من الكتـاب الاخضر إلى وضـع أساسـات جديدة لشعب الجماهيرية ، تنطلق من مقولات تحمل شعارات :

- **لا نيابة عن الشعب**
- **التمثيل تدجيل**
- **المجلس النيابي حكم غيابي**
- **المجالس النيابية تزييف للديمقراطية**
- **الحزبية اجهاض للديمقراطية**
- **من تحزب خان**
- **لا ديمقراطية بدون مؤتمرات شعبية**
- **الديمقراطية رقابة الشعب على نفسه**
- **الديمقراطية هي الحكم الشعبي وليست التعبير الشعبي**

وأمام هذه الحالة الراهنة في مجتمع الجماهيرية ، أرى الواقع العربي الليبي ، المليء بحركة انشاء المصانع وتوجيه كل فرد من أفراد الشعب إلى الانتاج ، حرصاً على إنجاح الخطة التي وضعها الشعب لنفسه ، بعد حصوله على سلطته كاملة ، أرى هذا الواقع لا يقبل مسرحيات المرحلة التعبيرية في الأدب البرختي . لماذا ؟

لأن التعبيرية كمذهب - وفي اختصار شديد - هي غوص تحت السطـح ، واكتشاف ما وراء المندرج تحت حجابات أو أقنعة من السلوك التقليدي ، ليمكن ترجمة الواقع النفسي الداخلي لأشياء محسوسة ومشتركة ومعروفة لدى البشر جميعاً .

ولعل هذه الأسباب التي لا تأخذ بها الجماهيرية في الأدب التعبيري ، هي نفس الأسباب التي جعلت برخت نفسه يختصر مرحلته التعبيرية نفسها بعد عدة مسرحيات قليلة ، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، انتهت عند مسرحيته (رجل برجل) التي أتمها عام 1926 وقدمت في 26 ديسمبر من نفس العام . ذلك ، لأن جماهيرنا اليوم وهي تعيش الواقع الحي لحركتها اليومية الفعالة ، لا تستطيع أن تعود إلى الوراء سواء في آدابها ، كما لا تستطيع أن تستعير أدباً أو فكراً آخر لا يحمل محتوى الصورة الواقعية المتحركة التي تعيشها اليوم بحكم نهضتها الثورية المعاصرة . لكن ذلك لا يعني مواجهة معارضة للأدب البرختي التعبيري . . لماذا ؟

لأن الآداب المسرحية ـ بحكم مهمة الدراما الأصلية ـ لا يمكن أن تكون إبرازاً أو تعبيراً عن اللحظات أو العصور من الناحية الزمنية فقط . لأن التأريخ يلعب دوراً طليعياً دائماً في الحياة الدرامية . بمعنى أن تأريخ حقبة من الحقب لشعب من الشعوب في مسرح من مسارحه ، تقدمه درامة من الدرامات ، يكون من تأثيره تذكير هذا الشعب بفترة تاريخية معينة ، يمكن أن يكون لهذا التذكير شأن كبير يذكر في حياة تربية الشعب ثقافياً وفكرياً . دليلنا على ذلك أن كل مسارح القارة الأوروبية التي اعترفت بعد كارثة الحرب العالمية الثانية بمساوىء الحروب وما تجره على البشرية جمعاء من مصائب وأهوال ، ما زالت تُقدّم آداباً مسرحية تذكر بأهوال الحرب ودمارها . بل هي تربط ما حدث في الحرب العالمية الثانية مثلاً بحروب لم تتصف بالعالمية كحرب فيتنام أو ما شابهها من حروب كان الصراع فيها قائماً بين دولتين أو أكثر .

ومن هذه النظرة نستثني في المرحلة التعبيرية البرختية ـ إذا جاز لنا هذا الاستثناء ـ درامته (طبول في الليل ـ 1919 م) .

ونرتكز في هذا الاستثناء على العناصر البرختية الجيدة التي حملها درامته المذكورة . ونعني بها التصاقه الانساني بصغار الشأن . إذ هو عندما يدافع عن

العادي البسيط في مسرحه لا يقصد الدفاع عن الفجاجة أو السطحية ، لكنه يقصد الدفاع عن الطبيعة البشرية . وهو ما جعله شاعراً ديمقراطياً أشد صلابة ، وأبعد غوراً من غيره من معاصريه . وكذا تضمينه مرثية (الجندي المقتول) في إطار انشودة شعبية تقال في الشوارع وتتردد على الألسن . . ذلك لأنها تصور شجاعة الجندي وبسالته عندما يموت في سبيل وطنه . وفي رأينا أن عناصر مثل هذه وتلك تعطي الفرصة لتقديم مسرحية تعبيرية مثل مسرحيته المذكورة (طبول في الليل) على مسارح الجماهيرية .

2 - يذكر برخت في (المسرح التجريبي)

« وتمكن المسرح في بعض الأحيان من اكساب الحركات الاجتماعية دوافع معينة ، مثل تحرر المرأة والقضاء والصحة ، وحتى حركة تحرر (البروليتاريا) . ومع ذلك فيجب الاعتراف بأن الانفتاح الذي سمح به المسرح على الحركة الاجتماعية لم يكن عميقاً تماماً » .

فإذا ما بحثنا المرحلة التعليمية عند برخت ، وهي الواقعة تحديداً في الفترة ما بين عامي 1929 ، 1933 م ، وهي الفترة التي بلغ فيها المسرح الاشتراكي المبكر قمة تطوره في المانيا ، عثرنا على الأزمة الاقتصادية العالمية التي انفجرت في خريف عام 1929 محدثة أعنف أزمة اقتصادية مرت في تاريخ الرأسمالية العالمية ، كان مركزها نيويورك . ثم امتدت إلى ألمانيا حيث سببت انخفاضاً كبيراً في الانتاج ، بسبب اغلاق المصانع الكبيرة والصغيرة أبوابها . وانتشرت البطالة نتيجة ذلك إلى جانب البؤس والفقر في صفوف الطبقة العاملة . ولم تقف الأزمة عند حد التصنيع ، بل شملت الفئات الوسطى من الشعب ، وكذلك طبقة الفلاحين بشكل لم يسبق له مثيل .

ووسط هذا الموقف المتأزم تخرج على المسرح الألماني مسرحية برخت (القاعدة والاستثناء) .

تعالج قضية اجتماعية أساسية ، بل وسياسية أيضاً وسط الأحداث عام 1940 [1].
وبالمقارنة بين فترة عام 1930 وفي ألمانيا وعام 1980 بالجماهيرية ، وبين عناصر كل حالة على حدة ، مع الاعتبار للفروقات بين الفترتين والمكانين ، نجد خيوطاً تحمل كثيراً من الشبه بينهما .

المسرحية تعد هجوماً على رأس المال والممثلين له ، وهم الأثرياء المتخمون بأموال الشعب . وهي حالة تختفي في ظلالها مفاهيم كثيرة ، وحقائق كثيرة أيضاً ، تتعلق بالعلاقة بين مَنْ مال له وبين مَن لا مال له .

هذه العلاقة التي تحمل في طياتها أيضاً استعباد شخصية لشخصية أخرى ، كما تحمل الظلم في مواجهة الحق ، واللاإنسانية مقابل الانسانية ، والاستغلال أمام الشرف ، والحقائق في مواجهة الأكاذيب . وكل ما يحمله صراع في وجه صراع آخر ، وفي حالة غير متكافئة ، نتيجة لشيء بسيط وغير طبيعي أيضاً . ألا وهو توافر المال عند شخص رأسمالي برجوازي ، وعدم توافره عند شخص آخر ، نتيجة ظلم اجتماعي متفش في مكان ما .

وفي غير مبالغة ، نستشعر فيما أوردته مقدمة الفصل الثاني من الكتاب الأخضر (حل المشكل الاقتصادي) أفكاراً مشتركة بين جوهريات النصوص في الكتاب والسلوك الانساني في الدراما البرختية (القاعدة والاستثناء) . حيث يذكر الكتاب الأخضر . .

« بالرغم من أن تطورات تاريخية هامة قد حدثت على طريق حل مشكلة العمل ، وأجرة العمل ، أي العلاقة بين العمال وأصحاب العمل ، بين المالكين والمنتجين ، منها تحديد ساعات العمل ، وأجرة العمل الإضافي والإجازات

(1) Bertolt Brecht : Theater der veranderung

(مسرح التغيير) اختيار واشراف واصدار قيس الزبيدي ـ مطبعة الحجاز ـ دمشق ـ ساحة الحجاز ـ صفحة 261 .

المختلفة ، والاعتراف بحد أدنى للأجور ، ومشاركة العمال في الأرباح والإدارة ، ومنع الفصل التعسفي ، والضمان الاجتماعي ، وحق الاضراب ، وكل ما حوته قوانين العمل التي لا يكاد يخلو تشريع معاصر منها، وحدثت تحولات لا تقل أهمية عن تلك في جانب الملكية من حيث ظهور أنظمة تحد من الدخل ، وأنظمة تحرك الملكية الخاصة ، وتسندها للحكومة . رغم كل هذه التطورات التي لا يستهان بها في تاريخ المشكل الاقتصادي ، إلا أن المشكلة ما زالت قائمة جذرياً مع كل التقليات والتحسينات والتهذيبات والاجراءات والتطورات التي طرأت عليها ، والتي جعلتها أقل حدة من القرون الماضية ، وحققت مصالح كثيرة للعاملين . إلا أن المشكل الاقتصادي لم يحُل بعد في العالم . فالمحاولات التي انصبت على الملكية لم تحل مشكلة المنتجين . فلا يزالون أجراء ، رغم انتقال أوضاع الملكية من أقصى اليسار ، واتخذها عدة أوضاع في الوسط بين اليسار واليمين » [1] إلا أننا نرى أن تعبيرات الكتاب الأخضر في فصله الاقتصادي قد تعرضت إلى فكرة العلاقة بين رأس المال وبين المنتج في استفاضة انسانية لم نلحظها في مسرحية (القاعدة والاستثناء) عند برخت. قد يرجع ذلك إلى ظهور الكتاب الأخضر في نهاية السبعينات، وإلى تفاقم الصورة الكريهة بين رأس المال وبين الأجير في الجماهيرية بأكثر مما كانت عليه عند برخت. على كُلٍ، وبرغم كل هذا التباعد بين الحالتين، وهو ما أورده الحل الاقتصادي تطبيقاً شاملاً، تتضح آثار العلاقة بين الحالتين، بما يمكن معه اعتبار الأدب البرختي في مسرحيته السابق الإشارة إليها مدخلاً لأدب عربي ليبي سياسي حديث، يستنبط الشكل أو المضمون من الأدب البرختي، تماماً كما استلهم برخت في مسرحيته (أوبرا الشحات) أو (أوبرا الثلاث بنسات) كما اتفق على تسميتها ، المسرحية الاوبرالية عند الإنجليزي جون جاي في القرن الثامن عشر.

---

(1) معمر القذافي
الكتاب الاخضر - الفصل الثاني - حل المشكل الاقتصادي - صفحات 1 ، 2 ، 3 .

وعندما يقول برخت تعبيره المعروف « أردت أن استعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره ـ 1953 » .

وعندما يعترف « بأن الانفتاح الذي سمح به المسرح على الحركة الاجتماعية لم يكن عميقاً » . وعندما ندخل إلى أعماق مفاهيم حل المشكلة الاقتصادية كما حللها المؤلف معمر القذافي . نستطيع أن نستخلص في بداية الثمانينيات أن الأدب المسرحي العربي الليبي بمستطيع أن ينطلق من الابداع الفكري البرختي ـ كما هو واضح في مسرحيته (الاستثناء والقاعدة) ، وأن يضيف عليه الكثير من الجديد الذي جاء بالكتاب الأخضر . بل إن هذه الإضافة ذات الأبعاد المتشعبة تستطيع أيضاً أن تصل إلى معالجة الركن الاجتماعي للنظرية العالمية الثالثة من الكتاب الأخضر ، حيث أساسات لموقف المرأة ، والتعليم ، والأقليات ، والأمة ، وأبواب هامة اخرى .

3 ـ مرحلة المسرح الملحمي . .

ونعتبرها أنضج المراحل الثلاث في حياة ودرامات برتولد برخت . ذلك لأنها جاءت حاملة لكل القضايا والأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والجمالية من ناحية ، ولأنها قد أتيحت لها الفرصة لتقديمها بأعظم الممثلين الكبار ، بما استطاع معه برخت أن يحقق مذهبه الملحمي ، بل وأن يفرض وجهة نظره الأدبية كمؤلف مسرحي، ليس على المانيا وحدها ، بل على مسارح القارة الاوروبية مجتمعة غربية وشرقية . إلى جانب المحاولات الفنية الأخرى التي قامت لتجرب في الأدب البرختي في بقية القارات في العالم، بعد فترة معاناة ومجابهة سواء من السلطات أو من الفاشية أو الاستعمار. وكما يشير بنفسه في هذا الصدد حين يقول «إن هذا المسرح يتطلب بالإضافة إلى المستوى التقني المعين، حركة قوية في الحياة الاجتماعية ، تعنيها المناقشة الحرة لقضايا الحياة بهدف حلها. . حركة قادرة على أن تدافع عن هذه المصلحة ضد كل الاتجاهات المضادة».

لعل أهم فترة الملحميات تتركز في مسرحياته (بنادق الأم كرار ـ) 1937
امبراطورية الرعب ما بين 1935-1938 .
(الأم شجاعة وأولادها ـ 1939)
(حياة جاليلي جاليلو ـ ما بين 1938 ، 1939)
(الانسان الطيب من ستشوان ـ ما بين 1938 ، 1940)
(السيد بونتيلا وخادمه متى ـ ما بين 1940 ، 1941)
(أوقفوا صعود أرتوري أوي ـ 1941)
(دائرة الطباشير القوقازية ـ ما بين عامي 1944 ، 1945)

حوت هذه المرحلة الملحمية الهامة في حياته كثيراً من الأهداف الأدبية والسياسية والدرامية في وقت واحد .

أ ـ الوعي عند الانسان . .

استخدم برخت ـ وخدمة لشكله التقني الخاص ، الذي أدخله على مسرحه الملحمي ـ فرصة إبراز دور الوعي لدى الانسان ، المشاهد المسرحي ، حتى لا يسقط في التقاليد الأرسطوطالية ، أو يترك نفسه للتأثير التمثيلي في نهاية العرض المسرحي . وهو ما نراه دوراً اجتماعياً بالنسبة لتكوين الشخصية في مجتمعه سواء كانت هذه الشخصية ممثلاً يلعب دوره على خشبة المسرح بالأسلوب الملحمي ، أو سواء كان متفرجاً في صالة الجمهور يستقبل المسرحيات البرختية بشكلها الملحمي الجديد ، الوارد في السرد والقصة والحكاية والرواية ، وهي كلها أشكال « تكشف عن المواضيع العظيمة كالحرب والمال والنفط وسكك الحديد والبرلمان وأجور العمل والأرض في ندرة نسبية ، وغالباً ما تقتصر على خلفية زخرفية أو تكون باعثاً للتأملات » [1] .

---

(1) Dr. Kathe Rolicke - Weiller :
Aristoteles Und Brecht ,
Die Fabel des dramas .

وفي رأينا أن الوعي يجب أن يصبح رحلة الفنان وكذلك طريق التكوين الفني . ذلك لأن صاحب التكوين الفني ـ خاصة إذا ما كان تكويناً انسانياً بالدرجة الأولى ـ مطالب بين الفينة والفينة بأن يقف مراقباً وليس مبدعاً ، ليعيد النظر فيما قطعه من مراحل في رحلة الإبداع ، متخذاً موقف الناقد ، وناظراً بعينه الناقدة .

الوعي هو الذي يكمن وراء الأسباب الاجتماعية وخلف الفعل الانساني ، في مسرحيات برخت ، وفي استبدال لمهمة القدر عند التكوين الفني الأرسطوطالي القديم في المسرح اليوناني المبكر .

عنصر الاشتراكية . .

يذكر أ . ديمشيتز A . Dymschitz في دراسته المعنونة (برخت وعلم الجمال وفن الخيالة) :

« إن من مهام المسرح في هذه الحقبة أن يسلي الجماهير ويعلمها ويحمسها ، وعليه أن يقدم أعمالاً فنية تلتزم بواقع إمكانية بناء الاشتراكية . على هذا المسرح أن يخدم حقيقة الانسانية والجمال » وهي مقولة ذكرها برخت نفسه عندما أراد أن يتراجع عما ذكره مرة حين رفض شكل التسلية ضمن عناصر مسرحه . ولعل التصحيح الوارد له من الأهمية الكثير . باعتبار أن التسلية عنصر واقعي ، بل وفعال ومؤثر في كل حياة اشتراكية .

إن بناء الاشتراكية ليس لعبة اطفال . وهو ما يعني انخراط شعب من الشعوب بكل جهوده وأيدي رجاله وشبابه لبناء الاشتراكية . وفي المنطقة العربية ، التي جار عليها الاستعمار بمختلف أشكاله وصنوفه ، نرى في المسرح أنه من الأهمية بمكان تحديد طريق البناء الاشتراكي، حتى تتحدد الأمور، وتأخذ وجهتها إلى الطريق السليم.

ما زالت هناك سباع وضباع تملأ حياة الأقطار العـربية . وهنـاك رأسمال وطني ما زال يتبع طريق الرأسمالية الغربية ليستهلك ويأكل لحماً طازجاً لحم أبناء شعبه ، ويمتص دماءها بقدر ما وسعه من حيلة ، وفي أسرع وقت ممكن . وما زلنا نرى السعي وراء الصفقة المالية ، دون النظر إلى اعتبار انساني أو الحقيقة الأخلاقية بشرفها ومبادئها . وما زال سياج الاستغلال الشره موجوداً داخل طبقة التجـار ـ وحتى في الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتركية نفسها ـ وكأن كل شخصية تجارية يعادل جرمهـا شخصية أنـا فيرلنـج Anna Fierling بطلـة الأم شجاعـة وأولادها عند برخت . لكن الفارق بين الاثنين هو الزمن والتوقيت . فبينما أحداث المسرحية البرختية تجري في زمـن حرب الثلاثينـات ، نجـد أننـا اليوم في مدخـل الثمانينات . وشتان بين الزمنين . وبين التوسع الاشتراكي الذي ساد مناطق كثيرة من العالم ـ وخاصة وطننا العربي ـ لما في الاشتراكية وبناتها من العدالة والمساواة بين الأفراد ، وللبشرية عامة .

ثانياً ـ في التقنية والشكل الفني . .

ما زلنا نذكر جميعاً الآراء المتناقضة التي أطلقها الدراميون والمخرجون الذين حضروا مؤتمر العام قبل الماضي لاحياء الذكرى الثمانـين لميلاد الكاتـب والمخـرج المسرحي برتولت برخت (10 فبـراير 1898 ـ 14 أغسـطس 1956 م) والتي جسدت الحرية والتفكير الصحيح ، وأثرت العالم كله بفضل هذه الحلقة الدراسية التي أقامها مركز برتولت برخت في برلين بجمهورية المانيا الديمقراطية . وقد تتبعنا بعد ذلك الآراء ، وكذلك الكتب التي صدرت عن بعض أساتذة الجامعات بعد انفضاض المؤتمر .

ليس الحديث عن المتعارضين مع برخت هو وجهة نظرنا ، لكننا ومن واقع تجربة شخصية لي ، عنـد اخراجي لمسرحيتـه (طبـول في الليل Trommen in dernacht عام 1965 على مسرح الجيب التجريبي بالقاهـرة ـ جمهـورية مصر

العربية)، لم أستطع أن أفصل نفسي وتجاربي عن البناء المسرحي البرختي . بمعنى أن التقليدات التي نص عليها برخت الكاتب الدرامي ، كانت تقف حائلاً وسداً منيعاً يقلص حقيقة من جهد وابتكارات أي مخرج معاصر اليوم . وهـو ما نذكره لنقف مع وجهة النظر التي أُثيرت قبلاً بشأن هذه النقطة . ومرة أخرى من واقع التجربة العملية في الفن . لا يمنع طبعاً لصالح المسرحية الاطلاع ـ وحتى تفصيلاً ـ على وجهة نظر المؤلف والمخرج ، وبخاصة إذا اجتمعا في شخص واحد ، كما هو عند برخت . ومن المعقـول أيضـاً اتبـاع الأسلـوب الـذي تأخـذ به كل الـدول الاشتراكية تقريباً ، بشـأن الاستعانـة بمجلـد الصـور لحظـة بعـد لحظـة ، تلك المجلدات الضخمة القابعة في مكتبة مركز برخت ، لإمداد كل مخرج في الـدول الإشتـراكية الاوروبية يُقْدم على اخـراج مسرحية من مسرحيات برخـت . هذا طيب . لكن كيف حالنا نحن في دول العالم المتقـدم في آسيا وأفـريقيا وأمـريكا اللاتينية؟ وهل السبل متواجدة أو الطرق مفتوحة بين المانيا الديمقراطية وبين هذه الدول؟ ثم هل الرقابة في بعض البلاد التقدمية داخل هذه القارات الثلاث تسمح يا ترى بوصول المجلد إلى المسرح الذي يطلبه؟ هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى ، أليس في هذا التمسك بالحرفية الفنية البرختية تضييق على خناق المخرج في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، إذ ما أراد مثلاً استعمال شكل فني من أشكال الرمز أو الايحاء ؟ أو غيرهما من أشكال فنية أخرى قد تعن له ؟ هذه قضية اجرائية بحتة .

ولكن ، ما من شك في أن قضية (الاغراب البرختي) قد جاءت في الثلث الأول من القرن العشرين بعد ميلاد أشكال وتيارات ومذاهب فنية أخرى ، بعضها ساد واستمر كتيار الواقعية الاشتراكية ، وبعضها اندثر واختفى مثل السيريالية أو الدادية أو المستقبلية . لكن المشكلة هنا تكمن في أن القارة الاوروبية التي كانت مصدر هذه التيارات وميدان إشعاعاتها واحتضانها قد عرفت هذه التيارات السابقة على الإغراب البرختي ، تماماً كما استوعبت تيارات أخرى بعد الاغـراب كآداب

اللامعقـول والتجـريدية وموجـة الغضـب في إنجلتـرا ، والمسرح الشامـل ، بل ومسارح القهوة والشارع ، وتجارب أخـرى مماثلـة . وعلى ذلك نرى النتيجـة في القارة الاوروبية تكمن في إمـكان فهـم الأدب البرختي ، إذا ما قارن المشاهـد الاوروبي بين اغراب برخت وأي تيار فني آخر .

لكن المشكلة تظل بلا حل في قاراتنا الثلاث بوجـه عام ، وفي الجماهـيرية عندنا بوجه خاص . وكيف لمسرح ناشيء ـ سواء كان عندنا أو عند غيرنا في أقطار عربية لم تعرف المسرح إلا حديثاً جداً ـ كيف لهذا المسرح أن يتقبل الاغراب الذي يقلب فكرة المسرح رأساً على عقب ؟ ومع اعترافي بقوة المضمون الأدبي البرختي ، خاصةً في مرحلة الملحمية ، أحس بالتوجس كل التوجس في بحث الشكل الفني ، الذي يجب أن يقدم فيه تبعاً للتفكير البرختي السليم . أضف إلى ذلك أن الخلفية النقدية لدى النقاد في الأقطار العربية خلفية غير عارفة تماماً بالأسلوب البرختي تماماً . وهو ما قد يجهض من أية تجربة برختية مهما كانت درجة الإجادة فيها . وهي نظرة تجعل من مهمة مركز برخت صعبة تجاه نشر آداب برخت ، ليس فيما يخص دراماته أو أشعاره ، ولكن فيما يقدم من تحليلات ودراسات حول منهج اخراجه ، وكيفية التعامل الفني مع دراماته على مستوى البلاد التقدمية في القارات الثلاث المعقود المؤتمر الحالي من أجلها . (أفريقيا ، آسيا ، أمريكا اللاتينية) .

في الجماهيرية ، نرى أن التقنية البـرختية مناسبـة تمامـاً للمشاهـد المسرحي المعاصر . بمعنى أن اللافتـات والفانـوس السحـري والمشاهـد القصـيرة المتتابعـة والمتلاحقة مشهداً إثر مشهد . ووجود الكورس تمثيلاً أو غناء ، دخول الأغاني في الدرامات البرختية ، كل هذه العوامل الفنية تعطي تأثيراً درامياً ينقل المشاهد بين اللحظة واللحظة ، والفترة والفترة من مشهد إلى آخر ، ومن النثر إلى الشعر ، ومن القول الدرامي إلى الأغاني ، ومن الحوار إلى الموسيقى . وهي تجديدات داخلية في الدرامـا يقبلهـا العقـل البسيط ، الـذي يتجـه حالياً إلى التعليم العـالي والعمـق الفـكري . ليس معنـى ذلك أن جماهيرنـا سوف لا تنتبـه إلى العمـق في العمـل

البرختي ، لكن هذه الأشكال المتغيرة وعلى الدوام داخل العرض المسرحي البرختي ، سوف تساعد على الفهم العميق . فيسير التأثير من البسيط إلى الاعمق ، وهكذا دواليك .

ثالثاً ـ في العقيدة الإسلامية . .

في الجماهيرية ، القرآن الكريم هو شريعة المجتمع . « الشريعة الحقيقة لأي مجتمع هي العرف أو الدين . أي محاولة لإيجاد شريعة لاي مجتمع خارجة عن هذين المصدرين هي محاولة باطلة وغير منطقية » [1] .

ومن هذا المنطق ترفض الجماهيرية ، وجماهيرها كل الآداب الملحدة ، أو التي تحتوي على آراء تتعارض مع الدين الإسلامي ، أو تشير إليه بأية نظرة بعيدة عن الاحترام والتقدير . ولما كان برخت قد درس الماركسية ، فإننا في هذا الشأن نقف بعين الحذر لما قد يأتي في دراماته حاملاً لأفكار قد تتعارض مع الدين الإسلامي . والجماهيرية ، كبلد إسلامي تفتخر بأن تكون نظرتها إلى الفكر بصفة عامة نظرة أصلية ، تحافظ فيها على التراث الإسلامي من ناحية ، وعلى التراث العربي المرتكز على قواعد الإسلام أيضاً من ناحية اخرى .

---

(1) معمر القذافي
الكتاب الاخضر ـ الفصل الاول ـ حل مشكلة الديمقراطية ـ صفحة 35 .

• الثقافة الأمريكية على سطح صفيح ساخن

(1) مدخل إلى ثقافة الجماهير الأميركية :

ما من شك في أن الثقافة الأمريكية المعاصرة تمثل مساحة عريضة في عالم الثقافة المعاصرة، ليس على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها ، بل على مساحة بقية القارات. ويكفي ما تقوم به الخيالة الأمريكية بأعدادها الهائلة من الشرائط التي تدير ماكينات العرض أشرطتها في كل دقيقة من ساعات اليوم الواحد. وحين نبدأ اليوم هذه السلسلة الأدبية النقدية لبعض فروع الأدب والفن ، داخل جسم هذه الثقافة، سواء في القصة أو النقد الأدبي أو المسرح أو الخيالة أو المسموعة والمرئية، فإن ذلك لا ينفي وجود هذه الأنواع أو أحدها على امتداد عريض. كما لا يعفينا من احترام جهود مفكرين وأدباء مثل كاتب القصة العظيم (ارنست همنجواي) [1] أو الكاتب الدرامي (آرثر ميللر) [2] أو القصصي (جون

---

(1) (ارنست همنجواي) Hemingway, Ernst (21/7/ 1899-2/7/1961 م) قصصي وروائي. أولى نجاحاته في (جماعة غريبة) (Fiesta) 1926 م، (وداعا للسلاح) A Farewell to Arms عام 1929 م، ثم (ثلوج كيليمانجارو) The Snows of Kilimanjaro عام 1936 م. حاصل على جائزة نوبل عام 1954 م.

(2) (آرثر ميللر) Miller, Arthur من مواليد نيويورك في 17/101915 م ، أحد أعمدة الدراما الأمريكية الحديثة . أولى نجاحاته الدرامية مسرحية (الكل أبنائي) All My Sons 1947 م ، (وفاة قومسيونجي) Death of a Salesman عام 1949 م ، ثم (البوتقة) The Crucible ما بين عامي 1952 م و1953 م ، (ذكرى يومي الاثنين) A Memory of Two Mondayx عام 1955 م ، (مشهد من الجسر) A View from the Bridge عام 1955 م ، (بعد السقوط) After the Fall في 1964 م ، (حادقة في فيشي) Incident at Vichy عام 1964 م ، (الثمن) The Price عام 1968 م .

شتاينبك) [3] أو الأديب (وليام فوكنر)[1] .

إلا أن هذا الغوص ـ وعلى مهل ـ داخل هذه الثقافة التي قد لا نرى منها إلا الوجه الدعائي في كثير من الأحيان ، وعلى مساحة أماكن متعددة من العالم ، سوف يؤصل في ثقافتنا ، ويعود بنا إلى تراثنا العربي ، ننهل منه قدر استطاعتنا ، إذ تتيح لنا هذه الدراسات المبسطة أن نقنع بتاريخنا ، وأن نصبح أكثر يقظة وقبل الانبهار بثقافات أخرى مجاورة لنا في العصر .

ولما كانت عجلة الزمن تدور وتدور ، فإننا سنحاول أن نصل إلى اللفات الأخيرة داخل هذه العجالة ، حتى يستطيع القارىء أن يمسك بأطراف القضية ، وأن يكون لفكره ومخيلته نصيب من المقارنة بين الأمريكية والعروبة ، بين الدعاية والأصالة ، وبين الجاد عندهم وبين ما عندنا ، وبين السمين والغث .

وبعد أن أصبحت الثقافة ـ أي ثقافة ـ تمثل حجماً هائلاً لا مفر من الاعتراف بضخامته وسط مقتضيات العصر ، ومع انطلاق علماء الاجتماع إلى تحليل الظواهر الثقافية كما يفعلون مع الظواهر الاجتماعية ، برزت حقيقة العلوم ومواقفها تجاه ما يسمى في العصر الحديث باسم الثقافة الجماهيرية أو ثقافة الجماهير . والملاحظ ـ نتيجة حرية الفكر ومنطقه ـ انقسام المثقفين إلى جوانب فكرية مختلفة . ولما كان هناك فكران سياسيان يحكمان أغلب مناطق العالم اليوم ، وأعني بهما الفكر

---

(1) (جون شتاينبك) Steinbech, John من مواليد 1902/2/27 م ، قصصي أمريكي وحائز على جائزة (نوبل) عام 1962 م . أهم أعماله المتأخرة (الوادي الطويل) The Long Valley 1938 م ، (الأوتوبيس المتأرجح) The Wayward Bus 1947 م ، (مرة كانت هناك حرب) Once There Was A War في عام 1958 م .

(2) (وليام فوكنر) Faulkner, William (1897/9/25-1962/7/6 م) حاصل على جائزة نوبل عام 1950 م . من أولى أعماله (الناموس) Mosquitoes عام 1927 م ، (النخيل الفظ) The Wild Palms عام 1939 م ، ثلاثيته المسماة (القرية ـ المدينة ـ القصر) The Hamlet, The Town, the Mansion على التوالي في سنوات 1940 ، 1957 ، 1960 م ، (اسكتشات نيو أورليانز) New Orleans Sketches عام 1958 م .

الرأسمالي والفكر الاشتراكي ، فإن كل فكر منهما يحاول بطبيعة الحال أن يطمس الثقافة الجماهيرية بعلاماته وقسماته . وهو ما نخرج منه على أرض الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية - وفي الحال - بضرورة أن ننهج بعد أن ننتهج بفكرنا الجديد الذي يكمن الآن وأمام العالم كله ، في النظرية العالمية الثالثة ، حتى يأخذ الفكر الثالث مكانه على الطريق ، وحتى تتكون له نظريات ثقافية تتساوى معه وتدعو إليه لصالح البشرية أمام نهايات هذا الطريق .

فماذا نرى في فكر الثقافة الأمريكية يا ترى ؟ يؤكد علماء الاجتماع وجود تعارض حتى داخل الثقافة الواحدة . وهذا الخرق الثقافي نجده في مفكرين وكتاب يعارضون النظام وشكل المجتمع ولا يتعاطفون مع الحركة الثقافية الجماهيرية هناك ، بمعنى أنهم غير راضين عنها ، ومن هؤلاء (روزنبرج ، وايت ، رايزمان ، ميرتون) . وهم في تعارضهم هذا يحطمون قدر ما وسعوا الثقافة الرأسمالية والتي يعتبرونها أكبر مشاكس ومعاكس لثقافة الجماهير التي تعيش اليوم في الولايات المتحدة . وهم يفندون ضعف هذه الثقافة العالية في تعارضها مع أوضاع اجتماعية مثل حركة ومشاكل السود ، والاحتكارات ، والتدخل الخارجي الذي يصيب الفرد وحياته وثقافته . وهي عناصر من شأنها وأد ما يسمونه بثقافة الجماهير .

ويحدد العلماء هذه الثقافة في النوعيات الفنية والأدبية ، وهم يعنون بذلك شرائط التسلية في الخيالة ، والتمثيلية في الإذاعة المرئية ، وقراءات الكتب الخفيفة ، والموسيقى الخفيفة ، والقصة وما يطلقون عليه الكتب الضاحكة (Mass Culture) . فإذا ما حاولنا ملاحظة أو فحص انتشار مثل هذه الثقافة بين الجماهير الأمريكية هناك ، استطعنا أن نضع أيدينا على حقيقتين . الحقيقة الأولى مدى انتشار هذا النوع أو ذاك ، والحقيقة الثانية مدى استفادة الجماهير أو عدم استفادتها . وبعدها يمكن لنا في ضوء العلم الوقوف على حجم المشكلة وقوفاً طبيعياً وواقعياً .

ومن الملاحظ أن السنوات الأخيرة التي نعيشها قد برز فيها نوعان أو خطان من هذه الثقافة . ثقافة الشريط الشاذ ، وثقافة الصحافة الشاذة . وفي رأيي أن ظهورهما لا زال لم يسمح بالوصول إلى نتيجة تقريرية بالنسبة لهما . إلا أن الاحصاءات تؤكد انتشار حالات غير طبيعية للجماهير المتمتعة بهذا النوع من الثقافة . فقد استطاع علماء الاجتماع أن يضعوا أيديهم على كتب عبث تزيد على المائة كتاب في بداية الستينات . وربطوا بين أمثال هذه الكتب وظهورها وبين (218) حادثة وجريمة شنيعة ، (313) جريمة عادية ، (87) حالات سادية ، (165) حوادث تمثيل بالجثث ، وآلاف من نماذج المطبوعات اللا أخلاقية والعارية . وقالت أبحاث العلماء أن غالبية القراء لكلمات هذه الكتب هم من البالغين . ومن المعروف أن هواية القراءة في الولايات المتحدة تعتبر سيئة إذا ما قيست ببلاد أوروبية أخرى مثل انجلترا أو السويد أو الدانمرك أو هولندا . إن احصائية علمية تذكر أن من بين كل سكان حي يزيد تعداده على 2500 يقرأ فيه واحد من كل خمسة أشخاص الجريدة الصباحية ، بينما الأربعة الآخرون لا يقرأون إلا تعليقات أسفل الصور . فما هو السر يا ترى ؟ إن التطور الذي نسعى إليه في بلادنا اليوم تجاه نشر التعليم ليرد على التعليم الأمريكي بلا مبالغة باذن الله . هناك 12% من تعداد المتعلمين فقط ممن حصلوا على اجازات لدراسات جامعية في بيان مسجل عام 1950 م ، وإلى جانبهم 75% من خريجي المدارس المتوسطة لم يقرأوا كتاباً واحداً .

ولا يختلط الأمر علينا . إن هناك نشاطاً واضحاً في الاقبال على قراءة كل ما يميل إلى العنف أو الشعوذة أو قصص البطولات الوهمية الخارقة . وإلا فلماذا تمثل نسبة الكتب التي تتحدث عن (الجريمة) نسبة الربع من المطبوع من الكتب عام 1951 م ؟ ولماذا ـ مرة أخرى ـ صدر هناك 66 مليون نسخة من هذه الطبعات ؟ أمامي احصائية ثقافية تقول أن 70 مليون شخص شاهدوا دور الخيالة في أسبوع واحد فقط ، وأن 46 مليون صحيفة يومية تظهر في تعداد كبير ، وأن 34 مليون

بيت أمريكي يحتوي على أجهزة الإذاعة المسموعة ، وأنه في عام 1963 م عملت 4352 محطة إذاعة مسموعة ومرئية . ومع كل ذلك فمن الملاحظ أن الاقبال على القراءة ينقص ولا يتزايد . ونفس الظاهرة موجودة في كتب الشباب ، فبعد أن كان عدد النسخ المطبوعة منها في عام 1954 م 220,114,000 نسخة انخفضت في عام 1963 م إلى 175,576,000 نسخة . وهو ما يشير إلى عدم الاهتمام بالتخصص في ثقافة الجماهير ، وخاصة رجال المستقبل .

وبينما ثقافات أخرى تعمل على تقدم أو اعطاء فكر إسلامي أو اجتماعي أو بيئي ، تعمد ثقافات الأمريكيين إلى مزيد من شرائط الرعب والعنف والكاراتيه والجريمة في سيطرة على السوق التجارية ، وفي المقام الأول . وهو ما يكشف أولى علامات سقوط وانحدار هذه الثقافة . وهو أيضاً ما يدفعنا إلى البعد عن أخطاء ومتاهات الغير ، حين نطالب بالمال من أجل عقل الرجل العربي بصفة عامة ، والإنسان العربي الليبي بصفة خاصة . أظن أننا لسنا بحاجة إلى حكايات وآداب وشرائط المغامرات والجنس والسادية والعاطفية الشاذة والخارقة . وكما قال الفيلسوف (هيجل) « الثقافة تتضح بين أيدي البشر » .

وعلى هذا ، فإن الثقافة الأمريكية ، وعلى صورتها هذه ، تصبح ثقافة استهلاكية بحتة . امتصاص للغرائز والانحرافات ، ونسيان الواقع ، وفي خصائص ضعيفة وغير مميزة . . بل وبدائية إذا أردنا التعبير الكامل ، باعتبار التشكيل البدائي الذي يناسب بدائية الغرائز التي تخاطبها ، مما دعا الأمريكي (وايت) أن يطلق عليها تعبير (الاشمئزاز) .

* * *

(2) ثقافة الكتاب:

يجب أن نضع في اعتبارنا ، ونحن نلقي الضوء على ثقافة الكتاب في الولايات المتحدة (الموقف المعاصر للثقافة) بوجه عام . فانتشار التعليم انتشاراً

واسعاً في كل مكان ، والقضاء على الأمية حتى في القارة الأوروبية بعـد الحـرب العالمية الثانية بعدة سنوات قليلة ، وتعدد المجلات النوعية والمتخصصة ، ودخول المكتبات حتى إلى المرحلة الأولى للتعليم ، وقيام مجـلات الحائـط داخـل المعاهـد والمدارس والجامعات . . كل ذلك قد أسهم بقسط وفير في موازين الثقافة والفكر ، وشجع الرجل العادي على (قراءة الكلمة) ، ومن ثم اقتناء الكتاب وتكوين مكتبة البيت ، إذا ما خلا مكان عمله من مكتبة حكومية يستعير منها ما يشاء ليقضي وقت فراغه أو راحته في بيته بين ضفتي كتاب يضيف إليه معلومة جديدة ، تشعره بالفخر ورقي الذات بين نفسه قبل أن يحسه بين الآخرين .

لكن مما لا شك فيه أن المجتمع ـ أي مجتمع ـ بكل سلوكاته وتصرفاته ومواقفه وسياسته يؤثر تأثيراً هاماً في قضية الكتاب ، ابتداء من الفكرة عنـد كاتبـه وحتـى وصوله إلى يد القارىء والمهتم . ويتعرض الكاتب نفسه كسلعة ثقـافية راقية إلى عوامل كثيرة تؤثر في ظهوره أو انتشـاره ، وأحيانـاً أخـرى في تأليفـه . وكل هذه الظروف مجتمعة هي التي قادتنا أحياناً إلى التعرض في موضوعنا لنقاط في تناقض الحياة الاجتماعية الأمريكية ، وإلى غياب المعرفة الحقيقية في نظم التعليم عندهم ، وإلى ظاهرة (استنزاف المخ Brain Drain) وقضايا أخرى مشابهة .

حول ثقافة الكتاب . .

دون افتئات على حقيقة الثقافة الأمريكية ، فإن التعبير الشائع هناك (وهم الحلم الأمريكي American Dream's Illusion) يكاد يطابق الصـورة الفعلية لهذه الثقافة . ونظرة عامة وعميقة في الوقت نفسه إلى فلسفة الحياة الاجتماعية التي تذوب فيها كل لحظة مقررات وموازين الفكر والتعليم والمعرفة والثقافة تكشف عن المتناقضات التي لا تقود إلا إلى الدهشة ، أو إلى إعادة النظر بـين ما هو حادث وواقع فعلاً ، وبين ما تبثه هناك مئات وآلاف الإذاعتين المرئية والمسموعة عبر آخر

احصائية تقول بوجود 93 مليون جهاز للمرئية في عام 1967 م ، أي منذ عشر سنوات مضت . وبحسب تعداد الولايات المتحدة الأمريكية فإن ذلك يعني أن هناك جهازاً واحداً لكل اثنين من المواطنين ، وفي اعتقادي أن انتاج واستيراد الأجهزة قد زاد عن معدله اليوم بكثير عن الماضي ، باعتبار أن الانتاج المحلي هناك للمرئية يُخرج كل عام 10 ملايين جهاز. فإذا عرفنا أن عدد أجهزة المسموعة قد تعدى اليوم 250 مليون جهاز، أدركنا أول الخيط في سر اضمحلال ثقافة الكتاب الأمريكي وضعف فكر الرجل هناك.

إلا أن (القلق) المسيطر بشبحه على يوم الحياة العادية هناك حتى في العاصمة والمدن الكبيرة مثل واشنطن ونيويورك ، وفي وضح النهار ، قادنا ذلك إلى تصور شكل الحياة ، والإحساس على الأقل بإحساس الإنسان الذي يعيش وسط هذه الظروف ، التي يصعب معها في رأيي تواجد جو الهدوء النفسي الذي يشجع على القراءة ، فما بالك بالاستعداد الفردي للبحث العلمي مثلاً ؟ وعلى هذا أرى أن هذه الحالة من ضياع الشخصية الأمريكية ـ خاصة العلماء والسسيولوجيين والمفكرين - تقود إلى عواقب وخيمة ، باعتبار للحساسية المرهفة لدى هذه الشخصيات بحكم مهماتهم الفكرية في الحياة . وهي نفس الحالة المضطربة التي أدت إلى تغيير مقاييس متعارف عليها في كل أنحاء العالم المتمدن بالنسبة لعناصر الرقي كحرية التفكير وصدق التعبير والأمانة العلمية ، قل أن نجدها في معترك حياتهم هناك ، بعد أن حلت محلها تعبيرات (الأكثر إثارة واغراء ، الأكثر فخراً ، الأعظم مغامرة) ، وهي مقاييس جديدة ظهرت على سطح الحياة الثقافية وفي أسف شديد . وهو ما يذكره الكاتب الأمريكي والت هوايتمان .

ولكن . . ما هو سر المتناقضات يا ترى ؟

كما يعكس الأدب مجتمعه وناسه ، فإنه يتأثر لا محالة بالحياة الاجتماعية من حوله ليكون التعبير في النهاية صادقاً وسلبياً ، ومعنى هذا أن التناقضات الثقافية

ـ ومنها الكتاب ـ تجتر هي الأخرى من التناقضات الموجودة الأخرى في أماكن أخرى داخل المجتمع الأمريكي نفسه . وأهم أسباب هذه التناقضات هي الصناعة السريعة التي دخلت الحياة الأمريكية ، ونزوح عدد كبير من العمال منذ فترة وراء سحر الدولار والمرتبات العالية (ولو أن ذلك قد أدى إلى بطالة في الأيدي العاملة بعد ذلك) . ومولد عالم (المدير Manager) الذي يمثل حالياً الصفقات الاقتصادية والتقنية والهندسية والصناعية . وكلها عوامل وجدت المجال الخصب لها في أدب الكتاب قصة أو رواية أو مسرحية أو شريطاً خيالياً لعالم المدير والإدارة . ولا يمنع بطبيعة الحال من باب ذر الرماد (سياسياً) أن يكون المدير ديمقراطياً متشدقاً بالكلمات والشعارات .

ويتبادر سؤال إلى الذهن . . من الذي يحكم الحياة الأمريكية بصورتها الحالية ؟ تشير كل الدلائل وما كتب عن أمريكا أن الطبقة الراقية (طبقة الأليت Elite) المتمركزين في شارع السور Wall Street البيت الأبيض White House ، البنتاجون Pentagon ، طريق ماديسون Madison Avenue هم أبطال وهراقل الاقتصاد والسياحة والجيش والدعاية في الولايات المتحدة الأمريكية ، على حد تعبير الكاتب ميلز في كتابه (طبقة الأليت الحاكمة) . وهو يرجعهم إلى تصنيفات وظيفية تحتل أماكنها في المؤسسات المالية والاقتصادية والحكومية والجيش والمصارف ، وهم فوق هذا وذاك محركو المديرين ونظام الإدارة الأمريكية .

وعلى سبيل المثال فاحصائية في عام 1968 تقول بأن أكثر من 500 أمريكي يفوق دخلهم السنوي مليون دولار ، بينما 14% من تعداد الشعب الأمريكي يعيش على الحد الأدنى هناك ، بالإضافة إلى وجود عطالة معروفة ، تتواجد معها أطفال متخلفة نتيجة سوء التغذية ، حتى وإن صرفت الولايات المتحدة مساعدة اجتماعية كما سمتها تقدر بأربعة مليارات للفلاحين لصرفهم عن زراعة القمح ، محافظة على سعره في السوق العالمي .

ومرة أخرى ، وسط هذه التناقضات نجد ملايين من أمثال شخصية (ويلي

لومان) الرجل العادي الأمريكي في دراما آرثر ميللر (وفاة قومسيونجي) الذي يحمل حقيبة مملوءة ببضعة قمصان وأربطة عنق ليسوقها ويبيعها هنا وهناك ، كوكيل أو ممثل لإحدى الشركات التجارية التي تمتلىء بها أمريكا . وهم من يمثلون على وجه التحديد الطبقة الوسطى في المجتمع ، يحملون معهم الخوف من حياتهم والرعب لمصيرهم ومصير زوجاتهم وفلذات أكبادهم في ترحالهم وغدوهم .

ووسط هذه التناقضات ، تغيب المعرفة والمعلومة الثقافية التي تضيف جديداً للجماهير ، فالعمل ليس هدفه الترقية أو ادخال السرور على صانعه وعامله . وهو العامل الذي يقضي أوقات فراغه ضياعاً نتيجة طبيعية .لما يعانيه من قلق ، أو بسبب عدم استطاعته التحرك وبحرية حقيقية بعد غروب الشمس ، وهو ما يوصله بينه وبين نفسه إلى الاحساس بالعزلة النفسية داخلاً ، حتى ولو وصلت إلى آذانه طرقات وطقات موسيقية الجاز المنبعثة من المواخير وصالات الرقص الليلية ، لأن المشاجرات وفي أثرها طلقات الرصاص لا تبعث على الراحة أو الطمأنينة ، والقادمة من أكبر المناطق الحضارية مثل شيكاغو ولوس أنجلوس ونيويورك .

وإذا كان التعليم من أحد المناهج في العالم لها التأثير المباشر على ثقافة الفرد وعلى تكوينه الشخصي أيضاً تعاملاً وسلوكاً ، فإنه من الانصاف القول بأن بعض الجامعات الأمريكية اليوم تقف على قدم المساواة مع أكبر الجامعات الأوروبية التي سبقتها بقرون طويلة ، هذه حقيقة لا بد من الاعتراف بها . وأن هذه الجامعات ـ رغم قلة عددها جودة وسمعة ـ تزاول داخل جدرانها وقاعات محاضراتها ومعاملها أكبر الأبحاث العلمية وأعوصها في تاريخ العلم الحديث ، وإن الإنشاء المتوسع (للكليات المدرسية College) قد أفسح المجال لدرجات علمية نهائية (دبلومات) تهيء للحياة العامة . وأن حياة الطلبة ـ وخاصة الاجتماعية منها ـ تلقى رعاية تصل إلى حد التدليل ، ويتضح ذلك في مبانيها الفخمة الواسعة ، ومعاملها ، ونواديها الداخلية ، وبيوت الطلبة الداخليين . وهو في نفس الوقت ما يعطي راحة نفسية للتعليم والطالب في وقت واحد ، إلا أن اختلاف مناهج التعليم

في هذه الكليات المدرسية اختلاف واضح وجلي نتيجة الحرية في انتقاء هذه المناهج، وقل أن تجد كلية أو مدرسة تتشابه مع الأخرى منهجاً أو تعلياً أو خطة، وهي أهلية أحياناً، وحكومية أحياناً أخرى. وحكومة الولاية لا تتدخل بالكثير في المنهج. وهو ما يبعثر في رأيي الوحدة التعليمية الواحدة التي تضمن مستوى واضحاً محدداً محسوباً. يجري تنفيذ مواد معينة وبقدر معين من أجل الوصول إلى مرتبة معينة من التعليم يستوعبها ثم يمتحن فيها الطالب الجامعي في النهاية، فإذا ما أضفت نظام الامتحانات ـ وهو أحد روافد الحرية ـ باجابات الصواب والخطأ، وفقط... دون التعرض لسؤال، ثم لمرحلة فهم لهذا السؤال، ثم لاستجماع أفكار الإجابة، ثم وضعها تحريراً على ورق إجابة يلعب فيه أسلوب الطالب كثيراً في نقل المعلومة من رأسه إلى مادة علمية هي الإجابة محررة، لم أجد فرقاً كبيراً بين هذا النظام العجيب الحر، وبين العشوائية بعينها. بالإضافة إلى فتح مجال الفرصة للغش وسؤال الغير وفي لحظة هي الإيجاب والنفي.. إلى جانب ما أراه في هذا النظام من قتل لمواهب الشباب الأدبية وقضاء على حالة التعبير التي تمثل حجر زاوية في تعليم الإنسان، ولا أريد أن أمس قضية التفرقة العنصرية في التعليم لأن موضوعها واسع ولا يليق بنا أن نمر عليه هكذا مرور الكرام. فقط أضيف معلومة في هذه النقطة استقصيتها من احصائية تذكر أن حكومة نيويورك قد خصصت في عام 1950 م مبلغ 300 دولار لكل طالب مدرسي في ولايتها، في الوقت الذي لم تصرف فيه ولاية مسيسيبي إلا 75 دولاراً لكل طالب. وهي الولاية التي تغص بسكانها السود الزنوج، فهل يمكن للفكر أن يتقدم وللثقافة أن تتطور وسط ظروف تعليمية كهذه؟

والأمل البارق هناك، هو ميدان الأبحاث العلمية حقيقة، وحتى لو جاء نتيجة الغيرة من دولة أخرى، فإن ذلك في النهاية يصب لصالح ترقية الإنسان في كل مكان. فالاختراعات العلمية الطبية من أمراض القلب والسرطان والأمراض المستعصية تفيد الإنسان الآسيوي والأفريقي أيضاً. وهي فلسفة العلم التي وهبها

لنا الله سبحانه وتعالى ورفض تقييدها مهما حاولت الدول أو الحكومات . والدراسات العليا تزدهر في جامعات لها سمعتها الدولية مثل جامعات هارفارد ، برينستون ، بركلي Harvard, Princeton, Berkeley وفي معهد تكنولوجيا ماساشوستسي Massachusetts Institute of Technology إلا أن الوجه السياسي للعالم كثيراً ما يقف وجه عثرة في تنفيذ مخططاته وأبحاثه إذا لم يكن مثلاً من الصفوة المختارة لطبقة الأليت السابق الإشارة إليها ، أو إذا كان من طبقة المتمردين برغم إرادتهم نتيجة حقائق العلوم ومقرراتها .

وتصرف أمريكا الكثير على الأبحاث العلمية ، وما نتائج أبحاث الفضاء الفذة خافية على رجل الشارع في القارات الخمس ، وهو ما دعاها إلى انفاق مبلغ 13 مليار دولار فقط في عام 1960 م نتيجة بدء الاتحاد السوفيتي الدخول في مجال عالم الفضاء . وقد زادت أيضاً ـ وللحقيقة ـ المخصصات النظرية (والسسيولوجية) بوجه خاص. واضطرت الولايات المتحدة نتيجة هذا التوسع إلى شراء العقل الإنساني ـ وخاصة العقل العربي ـ بطريقة استنزاف المخ ، فكسبت بذلك خبطتين ، رقيها ، وتعطيل تقدم دول العالم الثالث التي تكتظ بالعلماء ، وخاصة العرب منهم ويا للأسف .

وحينما نقترب من نهاية هذه الأرضية للحياة الأمريكية ، والتي تؤثر بشكل أو بآخر في الحياة الثقافية ، فإنه يجدر الإشارة أن الحكومة الأمريكية لم تتدخل كثيراً في الحياة الفنية هناك حتى عام 1962 م ، رغم المساعدات المالية والمحاولات التشجيعية للفنون هناك ، وهو العام الذي تألف فيه هناك (المكتب الاستشاري الفني) . ولعل هذه الحالة تجعلنا نفهم كلمات الأمريكي وليم فوكنر William Faulkner التي ذكرها في مرارة عام 1957 م حين قال: «إن مكان الفنان في الحياة الثقافية الأمريكية ضيق جداً ، تماماً كحالته المالية ، لأن خيوط الحكم الأمريكي لا تجد نفسها أبداً» . بينما نجد الكاتب سول بيللو Bellow بعد عشر سنوات في عام 1967 م يذكر « الباحثون عن الانتاج هم الحقيقة الأولى في حياة أمريكا ،

فحضارتنا أصبحت هي عكس حقائق الصفقات والمصنعية ، المال والانتاج والسياسة والإدارة والحرب كل ما يشغل مجتمعنا » .

ثقافة الكتاب . .

بين اضطرابات المجتمع السابق التنويه عنها ، ومظاهرات 80,000 شاب أمريكي عام 1965 م اعتراضاً على الحرب الفيتنامية ، واعتراضات أكثر من مليون شاب عام 1969 م على السياسة الأمريكية وسياسة البيت الأبيض ، من شباب في مرحلة التعليم أو التكوين العلمي يقرأون كتباً (لألبير كامي وجان بول سارتر) في الحرية والوجودية ، وبين عشاق لأغنية الاعتراض Protest Song تنبثق جماعة (الطلبة للمجتمع الديمقراطي Students for a Democratic Society في محاولات جادة تنعكس بالدرجة الأولى على الثقافة الأمريكية ، وثقافة الكتاب بالذات ، إن غذاء العقل الأمريكي الأساسي في ميدان الثقافة هو (الإذاعة المرئية) ، بعدها تأتي المسموعة ثم الخيالة . والكلمة المطبوعة في هذا الميدان توجد وبتأثير في المجلات المصورة والجرائد والتخصصات . ولم تعتمد الثقافة الأمريكية يوماً ما على ثقافة الكتاب بقدر اعتمادها على الجرائد والمجلات . وهو ما نراه في ندرة المكتبات في البيوت الأمريكية إذا ما قيست النسبة بتعداد شعب جاوز المائتي مليون نسمة . هذا الموقف ، بينما نرى إلى جانبه تماماً ـ وفي جرأة ـ اشعاعات المرئية والمسموعة وبعض الاشتراكات الثابتة الدائمة في المجلات المصورة ، ونسبة شراء الكتب ، تتضاعفها نسبة شراء المجلات ، التي تتضاعفها هي الأخرى نسبة شراء أجهزة المرئية .

إن احصائية أخرى تقول أن 10% من الشعب هو المهتم فعلياً بشراء الكتب في الولايات المتحدة . بينما 70% من بينهم فقط هم القارئون الفعليون لهذه الكتب . وأن القارىء يقرأ الكتاب الواحد كل نصف سنة . وينتج الكتاب إلى حد يصل إلى 30 و40 مليون نسخة ، وتتراوح كتب المسرحية الدرامية أو الرواية

ما بين 5 ، 8 دولار ، بينما الكتب الفنية والألبومات تصل إلى أكثر من 10 دولارات للنسخة الواحدة . وبالنظر مرة أخرى إلى تعداد السكان ، فإن ثقافة الكتاب ، وأمام الدخل المعقول هناك ، كان يمكن أن تكون أكثر ازدهاراً مما هي عليه . ولا يمكن حين التحدث عن الكتاب الأمريكي اغفال تجربة (كتاب الجيب Pocket Book) وهي التجربة التي ظهرت أول ما ظهرت عام 1939 م بأجر زهيد للنسخة الواحدة قدرها 25 سنتاً أي ربع الدولار الواحد . وتوخت التجربة ـ على المستوى التجاري ـ أناقة التجليد ، فلسفة الحجم العلمي ، رخص السعر للمستهلك القارىء ، وتوسيع رقعة النشر بين القادرين وغير القادرين على السواء . ووزعت الحكومة 140 مليون نسخة من الكتب المغلفة بالورق لسهولة الانتشار وتخفيض أسعار التكلفة على الجنود أثناء الحرب العالمية الثانية . وضمت الكتب موضوعات عن الأدب الأمريكي والأدب العالمي وتعريف بالأعمال الأدبية الأخرى . وكان في الاعتبار أيضاً ـ ونتيجة التغليف الورقي للكتاب ـ ألا يعيش الكتاب فترة طويلة استناداً لفلسفة البيع والشراء . وأصبحت بذلك خدمة الكتاب الثقافية (خدمة لحظية مؤقتة) ، شبيهة بمنديل الورق وكيس اللبن وأحد الاستهلاكات اليومية اللعينة ، والبعيدة كل البعد عن ماهية مضمون الفكر والثقافة . وهو ما أخذت به بعد ذلك بعض دور النشر الأخرى استماتة وراء التشكيل التجاري للتكلفة وبحثاً وبالدرجة الأولى عن الصفقة التجارية المعروفة في مجالات الدعاية والاعلان . وما شكّل بعد ذلك تنازلات من الناشرين لمتطلبات وإلحاحات السوق التجارية . وفتحت أبواب الاشتراك في سلسلة كتاب الجيب بملايين القراء التي كانت تمتص هذا النوع الجديد والمثير من ثقافة الكتاب الجديدة هذه . ومنذ عام 1939 م بدء هذه السلسلة بلغ الانتاج حوالي أكثر من مليارى كتاب . في قضاء قدر الامكان على جلدة الكتاب القوية المتينة ، التي تحفظ الكتاب أطول مدة ممكنة ليحفظه القارىء بدوره أو ليعيره للأصدقاء . وبينما كانت الدول الأوروبية التي لا يزيد تعداد سكانها عن عشرة ملايين نسمة تنتج سنوياً من الكتب الجادة حوالي 5200 كتاب ، كانت الولايات المتحدة بتعدادها المعروف

تنتج حوالي 15,000 كتاب فقط ، بالاضافة إلى نفس العدد لترجمات عالمية (احصائية للكتاب كستهي تيبور من كتابه بعنوان أمريكا والكتاب) .

وحينما طورت هذه السلسلة نفسها عام 1960 م باصدارها سلسلة جديدة بعنوان (الخيالية واللا خيالية Fiction And Non Fiction) مهتمة بعض الشيء بالآداب الجميلة والعلوم والمعارف لم تستطع أن تغير كثيراً من واقع الأمر ، لأن المجلات المصورة كانت ولا تزال هي الهواية الأولى للقارىء الأمريكي ، حتى ولو تعرضت كما حدث فعلاً عند السلسلة الجديدة لمغامرات رجال الفضاء في النصف الثاني من هذا القرن أو لمقارنات الذرة . ومن الجدير اثبات التغيير الذي أحدثته السلسلة في حياة الكتاب ، إذ غيرت من التقليديات ومن استراتيجية ونظام بيع الكتاب . وبرزت صورة الاعلان عن نوعيات هذه الكتب . لكن ظلت محطات البترول بعددها 200,000 محطة ، في الوقت الذي لم يتعد عدد مكتبات الولايات المتحدة الأمريكية لبيع الكتب 1400 مكتبة فقط في الستينات . من بينها أربع مكتبات بالمعنى الصحيح للفظ المكتبة توجد في مدينة نيويورك . وزحفت مكان بيع الكتب أولويات (أمريكية) أخرى . إلا أن الكتب للبيع ـ وما هو من حسن الطالع نسبياً ـ قد احتلت أماكنها في محلات الطعام ، والبوفيهات السريعة ، والمطاعم العاجلة ، ومحطات القطارات والمطارات والصيدليات ودور الخيالة والمسارح والبيوت الداخلية لطلبة الجامعات والكليات والفنادق وأكشاك بيع الصحف وحوانيت الملابس ومحلات الهدايا ومحطات البترول . ومع فكرة الكتب على هذه المساحة العريضة حقاً ، فإن التحقيق لها لا يعطي من الأمل الكثير ، على اعتبار أن القاصد للكتاب أصلاً لا يتوجه إلى كل هذه الأماكن السابقة ، ليبقى الترويج لثقافة الكتاب بطريق الصدفة ، والصدفة العاجلة ، والبعيدة عن التروي والتأني في اختيار الكتاب أو الموضوع أو الكاتب أو حتى الشكل الخارجي له كنظرة السطحيين إلى مضمونات الكتب . ولما كان الكتاب وسط ظواهر اجتماعية لا يجد المتنفس الطبيعي لحياته وبقائه ، وسط مساكن باهظة الثمن وتخزين مرتفع التكاليف

لأية سلعة ، وتناقص أسعار بالرخص في الصناعة والتجارة ، فقد أدى ذلك الموقف للكتاب لاعتباره أحد السلع الدائمة التغير ، أو من السلع غير المرغوب كثيراً في شرائها أو اقتنائها .

وحالة المكتبات العامة نفسها حالة لا تشجع على استنباط قراء للكلمة أو لاستيعاب ثقافة الكتاب . فمساحات هذه المكتبات صغيرة باستثناء بعض الأماكن الشهيرة والقليلة ، إذا أخذنا في الاعتبار المساحة الضيقة للمكتبة العامة بنيويورك . New York Public Library . وهو ما أعطى الفرصة لأفكار جديدة لاستغلال حركة ثقافة الكتاب ، فافتتحت مكتبات لاعارة الكتب للبيوت وللقراء . إلا أن غلو أسعار الاستعارة صرف نظر الكثيرين عن القراءة حتى لو كانت لديهم الرغبة . فإعارة الكتاب لثلاث مرات يعود على المكتبة المعيرة له بكل ثمن الكتاب . . وهي نسبة عالية على كل حال .

إلا أن تجربة (نوادي الكتب Book Clubs) قد قامت لتعويض شيء ولو يسير في مجال ثقافة الكتاب . وقد خضعت الفكرة من مهدها لمؤثرات الاعلان والدعاية الأمريكية . فعند قيد اسم المشترك في هذا النوع من النوادي يمنحه النادي هدية مجانية تكون قاموساً أو ألبوماً أو كتاباً فنياً للفت نظره إلى الفكرة واستقطابه وتمهيداً لاستقطاب أصدقاء له ومشجعين ، بالإضافة إلى بعض التخفيضات التي يحصل عليها العضو في بعض كتب صغار الناشرين بعد موافقتهم ، وفي حالة الاشتراك الدائم في إحدى السلاسل العديدة التي يصدرونها وبانتظام زمني. والنادي لربط أعضائه بالكتاب وحركته ، فإنه يرسل إليهم نشرة اخبارية منتظمة بالأحوال للنشر والجديد ومعارض الكتب ، وكل ما يتصل بثقافة الكتاب . ويلعب الاتصال البريدي دوراً كبيراً في العلاقة بين النادي والناشرين وبين القراء للكتاب ، حتى يصل الكتاب إلى المشترك وهو يتناول قهوته أو وهو يشاهد المرئية بعد العشاء ، وفي راحة بعيدة عن البحث والتنقل والمتاعب . وترسل شركات النشر والتوزيع قوائم بنصوص كتبها للاختيار وتكون مهمة الناشر والموزع بعد

ذلك امتاع القارىء بالراحة في الحصول على الكتاب . وحركة النشر هناك تدور بين أكثر من مائة دار كبرى، أشهرها دور نشر رابطة الأدب Liberty Guild ، نادي كتاب الدولار Dollar Book ، نادي كتاب الشهر Book of The Month وآخر دور النشر أنشط الجميع ، إذ بلغت مطبوعاتها حتى أواخر الستينيات 125 مليوناً من الكتب . وقد تبارت هذه المؤسسات الثقافية لجودة أكثر في المجالات المختلفة للكتب ، سواء باصدار كتب متخصصة للأطفال ، أو كتب مصورة ، أو كتب للشباب . إلا أن تياراً مضاداً لكتب الثقافة ـ مهما كان مستواهـا ـ كان ولا يزال يتحرك على المدى الواسع مستهدفاً الربح والإثـارة وتشـجيع المغامـرات وتـرويج حكايات المصادفة وأوراق اليانصيب ونظام الحظ والبورصات المالية . وهي كتب ترويجية استهلاكية ، وفي حجم العلبة أحياناً ، مما تصلح للزينة أيضاً على الحوائط وفي مناسبات أعياد الميلاد ونجاح آخر العام . وهـو من الـرخص بمـكان يصرف القارىء أو هواة القراءة حتى عن أفضل كتب الآداب أو الدواوين الشعرية الثمينة أدبياً . وهي كتب من ورق كارتوني ملـون ومعمـم يؤدي ببعض ثنيات منـه بيد المشتري ـ وللأسف ـ لتكوين رأس حيوان مضحك ، أو منظر سخيف لا يفيد .

فإذا كنا قد استعرضنا الحالات التي تسيطر على صناعة الكتاب وثقافتـه ، فيجدر بنا أن نتساءل عن مضمونات هذه الكتب ؟ . عل ذلك يلقي ضوءاً على حقيقة الموضوع المطروح . ماذا عن المحتـوى ؟ ومـاذا بداخـل هذه الملايين من الكتب التي أحياناً كثيرة ـ ولاثارتها ـ ما تشد القارىء الأمـريكي ، أو القـارىء باللغة الأمريكية أو الانجليزية في أوروبا أو استراليا أو كندا ، وأحياناً في قارتي آسيا وأفريقيا ، لو وصل الكتاب بطريقة أو بأخرى إلى هناك .

من الطبيعي أن النـاشرين الأمـريكيين هم أول الباحثـين عن إجابـة هذا السؤال . طبعاً ليضمنونه كتبهم التي يقومون على إصدارها وتوزيعها . ففيم يفكر الناشر الأمريكي ؟

إن تعبير (البائـع الأحسـن Bestseller) هو الأفضـل في هذه القضية ،

بواسطة القائمة التي يحددها لما سيصدره من كتب خلال العام الواحد ، أو خطة الأعوام التالية . وهو ما تتمتع به خطة ثقافة الكتاب في أمريكا ، وما تختلف فيه في نفس الوقت مع دور النشر في كل القارة الأوروبية . ففي أمريكا لا تهم الجودة في كل الأحوال ، بقدر ما تهم الدعاية ورونق الاسم ومدى انعكاسه على القـراء ، وقدرة الضجة ـ مفتعلة كانت أم غير مفتعلة ـ التي يثيرها الكتاب . وتقفز كتـب البوليسيات إلى القمة نتيجة الامتيازات المطلوبة والتي لا شك تحتـوي منهـا هذه الكتب الكثير والمثير. وتقع تحت هذه الطائلة كتب المرحومة أجاثا كريستي ، اليري كوين ، Agatha Christie, Ellery Queen وثالث الثلاثي البوليسي أرل ـ س ـ جاردنر Earl S. Gardner ، كما تبرز كتب العنف ورواياته التـي تذاع كل يوم بطوله على شاشة الإذاعات المرئية العديدة في الولايات . ويتعهد الثنائـي ماكسي براند ، زين جراي ، Brand, Zane Grey بتقـديم الأنـواع الأدبية الأمـريكية الخالصة ومن الحياة الأمـريكية إلى المرئية . وهنـاك من بقية أدبـاء التجـارة ومـن يتعاونون ، لوأد ثقافة الكتاب هناك ، بتقديم ما يقرب من 400 (قصـة وحشية Wild West Story) إلى الجماهـير هنـاك ، ناهيك عن روايات المغامـرات والمتشردين والمتسكعين ومدخني المخدرات والمارجوانا اللعينة . ومنذ عدة سنوات قليلة مضت حين انتشرت موجة كتب الحب والجنس ، اشتعلـت مشاعر القـراء التهاباً كالسكارى من جراء الكتب الصادرة في هذا الميدان .

ولم تهتم الكتب الأمريكية بكتب الفنون ، وخاصة بنسبة تعداد سكانها . ولا تعدم بين الحين والحين أن تعود إلى نشر عظائم أدبائها الكبار . . ولكن في حدود ضيقة .

وتتمتع المكتبات بكتب وطبعـات من الكتـاب المقـدس (الانجيل) وهـو الكتاب المضمون بيعه ونفاده دائماً . وحتى هذا العام فإن أكثر من سبعة ملايين نسخة من الكتاب المقدس يجري إعادة طبعها وبيعها من جديد . وعلى كل مائدة داخل أي فندق بالولايات المتحدة يجد النزيل نسخة من الكتاب المقدس هناك .

ونفس التشكيل الديني يتواجد في الكتب الدينية التي تجد مجالاً واسعاً لها في النشر والتوزيع ، وأشهرها كتاب (الإنسـان الـذي لا يعـرف كنهـه أحـد The Man Nobody Knows) فإذا ما قارن الإنسان العاقل في النهاية بـين الروائـع الأدبية لكتـاب أمـريكيين مثـل (درايزر تيودور هرمـان البــرت Theodore Herman Albert) 27 / 8 / 1871-28 / 12 / 1945 ، أوسينكلــير أوبتــون Sinclair Upton من مواليد 20 / 9 / 1878 م أو لويس سينكلــير Lewis Sinclair (7 / 2 / 1885-10 / 1 / 1951 م) الحاصل على جائزة نوبل عام 1930 م ، أو أرنسـت همنجـواي Ernest Hemingway 21 / 7 / 1899-2 / 7 / 1961 م) حاصل على جائزة نوبل عام 1949 م. ثم عقد مقارنة بين الآداب الشائعة اليوم ، بعد عصر الكبار السابق ذكرهم ، حتى من عناوين ما ينشره اليوم الكتاب الأمريكي أدرك الإنسان سر الهوة السحيقة التي تتـردى فيهـا ثقافـة الكتـاب في السنـوات الأخيرة. وأنا بدوري أضع عناوين هذه الكتب أمام القارىء ليحكم بنفسه ليس إلا . والعناوين هي :

- كيف تحسن محادثتك ؟ How To Improve Your Conversation?
- كيف تعيش بدون خمر ؟ How To Live Without Liqueur?
- كيف تكونين أرملة ناجحة ؟ How To Be A successful Widow?
- كيف تحتفظين بزوجك نشطاً ؟ How To Keep Your Husband Alive?
- كيف تدربين كلبك ؟ How To Train Your Dog?
- الجنس والكلب وحده . Sex And The Single Dog

وأمام هذه الصور الحية لظروف ثقافة الكتاب وحالاته ، أستطيع أن أخرج بنتيجة أن الكاتب الأمريكي المعاصر يعيش ، بمعنى أنه يستطيع أن يسد حاجاته ومتطلباته ، لكنه لا يمارس مهنة الأدب بحقائق متطلباتها الفكرية والثقافية ، لأنه لا يعقل ـ ووسط هذا المد الثقافي في أوروبا والعالم أجمع ـ أن تصبح مهمة العقول الثقافية الأمريكية خربة إلى هذا الحد ، باعتبار أن الكاتب يعكس مشاكل مجتمعه نتيجة الخير والرقي والتطلع إلى الأحسن ، وهي عناصر تكمن بلا شك في قلوب الكتاب الحقيقيين في كل مكان وز.ان .

*

(3) الخيالة الأمريكية ثقافة استهلاكية :

في ظني أنه حينما عرض الأخوان الفرنسيان (لوميار) Lumière يوم 28 ديسمبر 1895 م أول لقاء جماهيري بباريس للإعلان عن التجارب المنجزة في حقل شريط الخيالة باسم (السينماتوجراف) (Cinématographe) ، وتكرر التجربة بعد عدة أسابيع قليلة باسم (الكيناماتوجراف) Kinematograf في أحد الأسواق بمدينة (ليون) بفرنسا ، لم يدر بخلد أحد من الحاضرين الفهم التجاري أو السعي الاستغلالي البحث الذي دارت في دائرته الخيالة الأمريكية قديمة وحديثة معاصرة . لأن التجربة الأولى استندت على منطق التجريب ، بينما تبعت التجربة الأمريكية منطق البيع والشراء وتحصيل المادة وآستهواء العقول بالدرجة الأولى وبكل الوسائل الممكنة . . وشتان بين التجريب والنفع . ولسنا في حاجة إلى التدليل على أن (لغة شريط الخيالة) تتعارض مع مكوّناتها وأهدافها التعليمية والتسجيلية الوثائقية وحتى الترفيهية في ساحة الخيالة الأمريكية ، التي تقف بدورها في اختلاف وتناقض في الأساسات مع الخيالة الأوروبية المعاصرة.

وإذا كنا نعرف أن الشريط الصامت ظل موجوداً ومؤثراً حتى الثلاثينات من هذا القرن ، وأن الشريط العادي (الترفيهي) قد جاء بعد أشرطة تسجيلية وتقريرية حاملاً رغم قصره جوانب من المغامرة والجريمة ، فإن ذلك لا يجعلنا نسير

إلى أن ندحض جهود (جريفيث) D . M . Griffith قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى .

إلا أن ذلك لا يمنع أن نسجل هذه الطفرة الغريبة في حياة الخيالة الأمريكية بعد هذه الحرب الأولى والتي اتسمت ومنذ بدايتها (بالرخص) منذ العشرينات . دليلي على ذلك التعبير الذي أعتبره محطة البداية لهذا الانحراف المعاصر لخيالة وثقافة أمريكا معاً ، أنه لم يستطع حتى في وقتها أن يداني تيارات التجديد الفرنسية أو التسابق الألماني أو جهود الخيالة السوفيتية في الثلاثينات . فإذا ما حللنا نظرة الرُخص التي بدأت في الخيالة الأمريكية والتي ارتكزت منذ عشرات السنين على بعض القصص والدارمات والشرائط الغنائية والشرائط الراقصة وشرائط الجريمة ، وحاولنا إيجاد فروقات بين ما جرى في بداية طفرة (الرخص) وبين ما يجري اليوم لم نجد فروقات فكرية تذكر ، وهو ما يقودنا إلى نتيجة أن الخيالة الأمريكية لم تتغير أو هي لم تحاول أن تُغيّر من نفسها عبر عشرات من السنين إلا في مجال التقنية والألوان والزخرفة الفنية . . أما ثقافتها كخيالة ، فإنها ـ واستناداً إلى هذه الاستنتاجات ـ ظلت ثقافة استهلاكية بحتة . . ويا للأسف . إذ لم تستطع حركات تقدمية في فن الخيالة مثل الحركة الايطالية أو الموجة الجديدة كما أطلق عليها والمعروفة باسم (الواقعية الجديدة) [1] (Neorealism) والتي أعقبت نهاية الحرب العالمية الثانية ، أو مثل الحركة الفرنسية التي سبقتها والمعروفة باسم (الواقعية الشعرية) (Lyric Realism) أو حتى الحركة الفرنسية الجديدة

---

(1) الواقعية الجديدةNeorealism

حركة خيالية ايطالية . . انبثقت بعد نهاية الحرب العالمية الثانية في ايطاليا ثم انتشرت في أوروبا ، على أيدي مخرجي الخيالة الايطالية الذي أرادوا التعبير عن صدهم ومعارضتهم لحركة (الفاشية) وسياستها الثقافية . وقد خرجوا بآلة التصوير (الكاميرا) إلى الشوارع والميادين وخارج الحجرة وإلى المزارع ونشر الغسيل في الهواء . وظل تيار الحركة سائداً في إيطاليا وأوروبا لمدة عشرين عاماً ، حتى اضمحل في بداية الستينات من هذا القرن .

أشهر زعماء الحركة (روّسليني ، فيتوريو دي سيكا ، دي سانتيس ، فيسكونتي ، جرمي) . و . . . R . Rossellini , V . De Sica , G . De Santis , L . Visconti , P . Germi

والمعروفة باسم (الموجة الجديدة) في منتصف الخمسينيات Nouvelle [1] . Vague

على هذه الأساسات استهدفت الخيالة الأمريكية برنامجاً سحرياً مهمته الأولى والأخيرة الحصول على نجاحات للشريط ، لا تقتصر على الأرض الأمريكية وولاياتها فقط ، بل تشد العالم بأسره مهما اختلفت مشاربه وطبقاته . وهي المرحلة التي أعقبت الأزمة الاقتصادية ، حيث قدمت أفلام وشرائط عرفت باسم شرائط عهد (روزفلت) تحمل في طياتها رائحة الصفقة New Deal .

ويرجع نجاح هذه الشرائط إلى التفاؤلية التي سادتها ، والتي كانت تتعارض أحياناً مع الموقف الاقتصادي المزري وقتذاك . وهو ما كان يشكل تضاداً في المشاهد الخيالي . بالإضافة إلى غياب للشريط الوثائقي ، وإلى بعض شرائط معارضة لموقف التفاؤل على غرار شريط (الأرض) The Land الذي منع عرضه ما بين سنوات 1939 م ، 1942 م . وما يجب الإشارة إليه في هذه النقطة هو أن هذه الشرائط التفاؤلية قد أعجبت الجماهير هناك ، وأثرت فيها بمساعدة المنظرية المختارة بعناية والأسلبة في التقنية والجري وراء كل ما يروقها ويستويها بشتى الطرق والوسائل . وكما يشاهد في شرائط هذه الفترة مثل (إبن الشيخ ، طريق ناحية السعادة ، السيد ديدز) . ولم تستطع شرائط مناهضة لخاصية الرخص مثل (السوق التجاري) Marty أو (شارع السكارى) أو (الاثنا عشر غاضب) أن توقف هذا السيل الذي اجتاح حياة الشريط الأمريكي . ويسجل التاريخ جهود (جوناس ميكاس) Jonas Mekas الطيبة في مجابهة التيار المسكين منذ عام 1958 م بشريط (ظلال نيويورك Shadows) ولكن دون جدوى . لكن هل يعني هذا خواء الشريط الأمريكي من كل نفع ؟

(1) الموجة الجديدة Nouvelle Vague
تيار خيالي فرنسي . يعتبر امتداداً لحركة الواقعية الجديدة الإيطالية (النيوريااليزم) ، استعملت الموجة الامكانات التقنية في الخيالة الأمريكية . وانبثقت في منتصف الخمسينات من القرن =

مع اعترافنا بالبداية الخاطئة سعياً وراء النفع المادي وأسلوب الصفقة ، إلا أن ذلك لا يمنع أن نعترف ببعض المحاولات الصحية التي ظهرت بين الحين والحين - حتى وإن لم تمتد لفترات طويلة - حتى لا نحكم على القضية من واقع النظرية السطحية . ذلك لأنه من الثابت أن المحاولات الواقعية كانت تجد لها صدى في بعض الشرائط الأمريكية الأولى وقبل استفحال شعار الصفقة ، وخاصة في الشرائط الصامتة . وهو ما نعثر عليه في أعمال « فيدور ، بورزاج ، مورنو » King Vidor , Borzage , Murnau

إلا أن أعمال القادمين من بعدهم والمناهضين لهذه الواقعية المعتنقة والمحتضنين لتعبير الاحتكارية قد صفّت ان لم تكن قضت على محاولات هذه الواقعية . وبفعل (جريفيث) نفسه ، (سيسيل دي ميل) ، (فرد نبلو) ، ركس انجرام Griffith, Cecil B. De Mille, Fred Niblo, Rex Ingram

وأكبر دليل على ذلك أن ضحكات البطل (دوجلاس فربانكس) Douglas Fairbanks كانت تكسب كل أعدائه وأعداء ثقافته الخيالية المريضة . ويبقى الموقف الخيالي على هذه الصورة باستثناء موجة شرائط (الأمريكي العادي) [1] حتى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . لتعود من جديد دفعة قوة للنظرة الواقعية تتجلى في شرائط تظهر ابتداء من عام 1946 م وما بعده مثل (أحلى سنوات حياتنا) The Best Years of Our Lives وشرائط أخرى تلتقط الواقع بما فيه من مشاكل الزنوج السود ومتضادات المجتمع نفسه ، على يد المخرجين (فرد زينمان ، ستانلي كابريك ، سيدني لومية ، ستانلي كرامر ، إليا كازان) . Fred Zinneman, Stanley Kubrick, Sidney Lumet, Stanley Kramer, Elia Kazan

---

= العشرين ، وعلى وجه التحديد عام 1955 م . وأبطالها المخرجون (أ . بازين ، ألان رينيه ، ف . تروفّو ، جاك . ل . جوادارد) A . Bazin , A . Resnais , F . Truffaut , J . L .. Goddard .

(1) موجة شرائط (الأمريكي العادي)

وهي شرائط تهتم بالرجل الأمريكي البسيط العادي ، والذي يصبح هو البطل داخل أحداث ونهايات هذه الشرائط .

إلا أن الترهل في داخل المجتمع الأمريكي واشتداد التناقضات كان يدفع بالشريط والخيالة معا إلى البحث عن وسائل مبهرة لضمان الامساك بتلابيب الملايين التي ترتاد دور العرض يوميا وكأنهم مخدرون بجانب الشريط الأمريكي . ووجدت هوليود ضالتها في الانتاج (السوبر)، الشريط الملون ، (السكوب)، أفلام المعجزات التي تُشعر المشاهد بطريقة مباشرة وغير مباشرة أنها بعيدة عن تصور نفسه بينها أو منها، فيقبل أكثر وأكثر على ما يعده ويعتبره غريبا ، وأقوى من عالمه الذي بين يديه . . مثل شريط (كليوباترا) . ونظرة واحدة إلى نتائج جوائز (الأوسكار) Oscar تؤكد وجهة نظرنا بفوز أمثال هذه الأشرطة القوية من نوع خاص والغريبة أيضاً على الأمريكي العادي. وقد يكون كذلك أيضاً على أعضاء لجان التحكيم أنفسهم ، أو هي بمعنى آخر تلقى بالضوء على حقيقة النظرة الأمريكية تجاه تيار (السوبر) والاستهواء التي تتبعه سياسة الثقافة الخيالية في الولايات المتحدة الأمريكية. وشرائط ترفيهية وكبيرة مثل (سيدتي الجميلة) My Fair Lady ، (صوت الموسيقى Sound of Music) قد شاهدتها جماهير أقطارنا العربية، وحازت على عدة جوائز (أوسكار)، ويمكن لهذه الجماهير أن تحكم لها أو عليها، إذا ما حققت في الخيالة كوسيلة حديثة للتربية وتطوير المجتمعات والعلوم، بصرف النظر عن التقنية والبهلوانية الفنية.

ووسط هذا الإبهار التقني يلعب البطل (نصف الإله) دور الجبار مؤتياً بالمعجزات والخوارق التي تصيب المتفرج في الصميم دهشة . . وعجباً . . وإكباراً . ودور الشريف (العمدة أو الوالي Sheriff) في شريط (زينمان- (وقت الظهيرة High Moon) بقوته وخوارقه وانتصاراته على أقوى الأقوياء من أفراد العصابات ما هو إلا أحد النماذج الواضحة لهذه الشخصيات ، حتى وإن قذف بالنجمة رمز الحكم في النهاية ، إلا أنه يبقى في مخيلة مشاهديه بحكم أحداثه لساعتين أو تزيد . ونفس الشيء في شريط (المنحرفون - The Misfits) لـ (جون هاستون) عام 1960 م John Huston سيناريو الدرامي المعاصر

(آرثر ميللر) Arthur Miller وأحد شرائط البطولة للممثلة الشهيرة (مارلين مونرو) Marilyn Monro والممثل (كلارك جيبل) Clark Gable . أو كما يظهر هذا النوع من الشرائط في هيئة أبطال رعاة البقر Cowboy بحكاياتهم المعروفة والمتكررة في كل شريط وآخر .

فإذا ما دققتُ النظر في بقية النوعيات التي تعرضها الخيالة الأمريكية وجدت أن شرائط الجريمة تمثل أو هي تحتل مساحة عريضة على خريطة ثقافة الخيالة . . وأعني بتعبير (الثقافة) على طريقة الفهم الأمريكي ، الجريمة بالخيل تجري هنا وهناك في سباق مع الزمن الوهمي للشريط ، وفرسان ، وهنود حمر ، وعربات خيل وطلقات نارية من بنادق ومسدسات . . العناصر التقليدية لجميع شرائط هذا النوع . . إضافة إلى (البار) أو (الخمارة) المكان الدائم للاجتماعات بين غناء ساذج وكؤوس خمر وشراب لا ينتبه إليها أحد . . ولا السكارى أنفسهم . فنحلل نحن الصورة الثقافية على أنها (وهم أو خيال كاذب) ولا أكثر من ذلك باعتبار ما توحي به من انطباعات [1] .

ولا يمنع على خريطة الخيالة أن تلعب أدوار شرائط الجنس دورها لإبراز راعي البقر ومسدسه في عصرية (فرويدية) جديدة ، وهو تيار لا زال مؤثراً وفي شدة حتى اليوم في الثقافة الأمريكية . . في شرائط تنتهي عادة بالقبلة الطويلة التي تشير بالقطع إلى نهاية الشريط وظهور كلمة ختام End على الشريط الجنسي . كإرضاء لظاهرة الوحدة لمن يعيشون ويعانون منها - وهم كثيرون - في المجتمع الأمريكي المعاصر .

وتبقى من محصلة الشريط الأمريكي (كلاسيكيات) قليلة لا تمثل حجماً معقولاً يمكن الاعتماد عليه في تحصيل صورة واقعية عن ثقافة الخيالة عندهم . وهي

---

(1) ويمثل هذا الاتجاه شريط (اليأس) عام1955 م اخراج « وليام ويلر » William Wyler : «The Desperate Hours .» ، (الدم البارد) عام1958 م اخراج « ريتشارد بروكس » Richard. Brooks : «In Cold Blood » .

شرائط تصدت لأغلبها شركتا (فوكس) و(متر جولدوين ماير) . بالإضافة إلى الأفلام الترفيهية الكوميدية والتي تمثل - على عكس الكلاسيكيات - شريحة عريضة في حياة الشريط . وهي شرائط تصيب الانسان العادي بالتشاؤمية وتبث فيه روح الهزيمة وتقتل في نفسه الإحساس بالمقاومة أو النهوض ، ولو من خلف الستار وداخل الإطار الترفيهي الكوميدي . ويتضح ذلك في شرائط المخرجين (باد يوركين) « الطلاق على الطريقة الأمريكية » عام 1968 م (Divorce , American Style) ، (جيمس . ب . هاريس) « حادثة بيد فورد » عام 1966 م (Bedford Incident on the Beach) ، (ستانلي كرامر) « في الشاطىء » عام 1959 م (فرانكلين . ج . شافنر) « كوكب القرود » عام 1969 م (The Planet of the Apes) . وعبر هذه الرحلة القصيرة والتي تمثل نماذج قليلة جداً من المد الخيالي وحركته داخل بوتقة الثقافة الأمريكية . . أين يقف الانسان الأمريكي المستهلك لهذه الثقافة ؟ وكيف يتم تركيبه ثقافياً أو فكرياً ؟

يعتبر العصر الحديث الانسان المعاصر هو هدف كل شيء . هو الهدف التعليمي للحصول على شخصية نافعة في أحد مواقع ومحاولات بناء الحياة ليخدم مجتمعه غنياً كان أم فقيراً . وهو الهدف الثقافي ليزيد من عمر العمران ويقدم الاختراعات التي تغذي الفرد فكرياً وتخلق فيه السمو ورقي التعامل والسلوك . وهو الهدف التاريخي على طريق المستقبل حين يترك انسان العصر بصماته على الانشاءات والاختراعات (التكنولوجية) والمعمارية والصحية والأدبية فيقدم للعالم كله حضارة لها وزنها وقيمتها . فإذا ما تغذى الأمريكي ، وغير الأمريكي نتيجة خطة تصدير الخيالة السيئة على أفكار الجنس والجريمة والترفيه بكل ما فيها من انحطاط وسوء ، وفي تخلٍ كامل عن احترام ماهية الفكر والأهداف الانسانية والنبيلة ، بغية أن يظل غارقاً في وهم الحلم الأمريكي بناطحات سحابه . . فهل يمكن العثور على نفس واحدة نافعة ، وسط هذا الدمار الثقافي الذي تُصدّره لنا ولغيرنا ثقافة استهلاكية تحاسب - وبألف حساب - على الغرائز ، قاضية بذلك في

الوقت نفسه على ما أسماه علم النفس إعلاء الغريزة وتهذيبها وتشذيبها، والارتفاع بها من البدائية المفطورين جميعاً عليها منذ ولادتنا، لنظل بدائيين وحجريين، في غير انتباه لعجلة الزمن وتقدم العصر؟

ثقافة أم صناعة؟

وسط الواقع المعاصر لثقافة الخيالة الأمريكية لا أظن أن هناك من يعارضني من أن القضية برمتها قضية صناعة أو تجارة ، إذا شئنا أن نشمل التعبير التجاري للبيع وتحصيل الأموال ، وليست أو هي لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال قضية ثقافة خيالية . وهي تجارة داخل صناعة تستهدف انتاج مئات وعشرات المئات من البضاعة الاستهلاكية التي تحمل خصائص وعناوين (الجنس ، المغامرة ، رعاة البقر ، سرقات المصارف ، الزنوج السود ، الرقص والغناء) .

بل إن هذه البضاعة والصناعة والتجارة تزدهر يوماً بعد يوم ، وهو ما نلمسه في زيادة مضطردة في انتاج هذه السلعة المشبوهة ، وما يرى في ميلاد شركات جديدة ، ليس في أمريكا وحدها ، بل في مختلف عواصم العالم ، والعربي أيضاً ، تشبهاً بالصناعة الأمريكية في هذا المجال . وتحتل البضاعة الجيدة على مساحة الثقافة الخيالية حيزاً صغيراً محدوداً جداً .

لكن النظرية التجارية تقول بأن البضاعة الرديئة كثيراً ما تطرد البضاعة الجيدة من السوق . والشرائط الجيدة القليلة وسط دائرة الثقافة تصبح والحالة هذه مثلها مثل الكتاب أو الأسطوانة الموسيقية الكلاسيكية (لباخ أو هندل) ، صعبة المراس أو التقبل ، صعبة الفهم . ومع المرارة التي نحصل عليها من نتيجة موقف كهذا ، إلا أن هذا التيار المادي قد ساعد ـ وبطريقة غير مباشرة ـ على ميلاد الشخصية الإنتاجية الاعتبارية في مجال الخيالة وثقافاتها . وهو موقف يحسب لصالح الثقافة الجادة . كيف ذلك ؟ لقد دعا هذا الموقف الصعب إلى ميلاد منتجين ولو صغار يعملون وفق واقعية الحال ، لتقديم شرائط تهتم بالشباب والجامعيين

والطبقة المستنيرة ، والعمال . واتخذت هذه الشرائط الخاصة منتديات العمال والشباب وجماعات الخيالة مكاناً لبث نشاطاتها المعادية للتشكيل المادي ، وبمعنى أصح المناهضة قدر إمكانها للفكر الاحتكاري للعقل والانسان وقدرته معاً . وهو ما شكّل قاعدة جديدة ـ ولو بادئة ـ على حياة وتاريخ الخيالة ، أقل ما يقال استنتاجاً أنه أزعج ملوك هوليود ، فضاعفوا من نشاط وتنشيط بضاعتهم . فاستوردوا العقول من المخرجين الأوروبين مثل (أنتونيوني) من إيطاليا ، و (بولانسكي) من بولندا ، و (شليزنجر) ، من ألمانيا Antonioni , Polansky , Schlesinger وغيرهم كثيرين .

والحسنة الثانية لتغلغل التيار المادي الأمريكي ، وبرغم عنه ، أنه ولّد حركة شابة باسم (هواة الخيالة تحت الأرض) . وهي جماعات معقود عليها الأمل لتخليص الخيالة هناك من ورطتها وسقطتها ، تتجمع في مدينة نيويورك وبعض الولايات الأخرى ، لتناهض انتاجات (هوليود) و (لوس أنجلوس) ، أكبر مراكز إشعاعات الخيالة الأمريكية . وأغلبها من الدراسين بالقارة الأوروبية ويحملون في جعباتهم أفكاراً ثقافية متقدمة واجتماعية تنحو إلى الاصلاح والترفيه للمجتمع ، ودعوة إلى الانفصال عن جذور الخيالة التقليدية الاحتكارية . وبنظرة الأمل تصبح الجماعة الجديدة عاملاً من عوامل التفاؤل . إلا أن النقاد لا يرجون كثيراً من الحركة الشابة متهمين إياها بالوقوع في الحبل التجاري الذي يقض مضجع الأفكار الجيدة التي يحملونها ويحاربون من أجلها ، ولا زالت نتائج الحركة لم تتضح بعد تماماً ، حتى يمكن الحكم بالمطلق عليها . إلا أنها لا زالت تجرب في شرائط 8 ، 16 ميليمتر وبشرائط تجريبية حقيقية . كما في شريطها عن الرسام الأمريكي (أندي وازهول) Andy Wazhol ، وشريط آخر بعنوان (النوم) (Sleep) لشخصية واحدة . . شاب نصفه الأعلى عارياً يفكر وينام ويتصرف بأشياء فكرية جادة . ثم شريط (الأكل) (Eat) لبطلة تأكل وتدلل قطتها في نعومة ، وشريط تجريبي عنوانه (قص الشعر ـ Haircuts) لطفل يقص

شعره . . إلى آخر هذه النماذج لخيالة تعالج شيئاً جديداً ومتناقضاً مع ما يشاهده مجتمعهم في كل دور العرض هنا وهناك . وهم يحققون بهذه التجارب التي تجمع مثلاً أو أكثر يأكل أو يشرب أو يجلس، ما تفتّحت عليه عيونهم على ما في مجتمعهم من أفكار تلتمس أيام الأسبوع العادي . وهم بذلك (يعكسون) شيئاً تنقصه الحركة (الدرامية) في الفن السابع (الخيالة) . وهو ما يسطح الفن ويبعده في الوقت نفسه عن التأثير القوي الفعال . . إحدى خصائصه الهامة . ويحول المخرج الخيالي في الوقت نفسه إلى ما يشبه رسام القرون الوسطى الذي يرسم الصورة حسب الطلب الفردي ، وليس تحت الحاح الواقع الاجتماعي الذي تمثله عادة جمهرة الناس والأفراد .

(4) حسنات ومساوىء المسرح الأمريكي

نقول في المقدمة . . مع تقديرنا للناقد المسرحي الأمريكي (والتر كير) Walter Kerr الناقد الأول لجريدة (هيرالد تريبيون) الأمريكية ، وآرائه المحددة في المسرح التجاري ، ومعارضته لمسرح (الأبسيرد) واعتباره مسرحاً رجعياً ، وإشارة إلى مقاله الجاد المعنون (مسرح برودواي غير الموجود) ، وإلى تعبيره المشهور (المسرحيات المجنونة في المسرح الأمريكي) . وإلى النتيجة التي يصل إليها ويلخصها ذاكراً « أن عضد الحياة الفنية غائب عن الولايات المتحدة الأمريكية » .

ورغم غياب الدعم المادي الحكومي هناك للمنشأة المسرحية ، وظهور المنتج الذي يستهدف المال من شباك التذاكر دون النظر إلى أية قيم ثقافية أو انسانية . وظاهرة استيراد الفن المسرحي ، واختفاء المؤلفين الجدد ، وتحكّم الصفقة التجارية في متنفس الجسد المسرحي . . رغم كل ذلك . فإن لمحات أمل تظهر داخل المسرح الأمريكي ، تتجسد في مسارح التجريب ، وفرقة مسرح الزنوج السود ، وجهود

المسرح الجامعي ، حتى وإن شاغبتها على الطريق الحر مسارح السفه والسخرية ، ودرامات ترفع شعار (الجنس ديانة العصر) ، وغير ذلك من مظاهر السقوط .

ومن هنا يتضح الصراع بين محاسن المسرح الأمريكي ومساوئه . تعتبر مدينة (يورك الجديدة New York) من أكبر المدن الأمريكية المزدحمة بحركة المسارح مبان وفرق . فهناك المسارح الدرامية ، ومسارح في برودواي ، (أوف برودواي ، أوف أوف برودواي) . (off-off-Broadway off-Broadway) وترتفع يومياً ما تقرب من مائة وخمسين ستارة مسرحية عن عروض ليست كبيرة جداً ، أو هي تجري في أماكن تجريبية صغيرة مثل مستودع للسيارات أو المقهى أو إحدى الحدائق العامة أو بناء مسرحي مكتمل ، وأحياناً في أماكن أخرى حيث يبدأ التمثيل بلا ستار أو مهمات مسرحية ، في اعتماد على الكلمة والنص المسرحي كما اعتدنا كدراميين أن نقول .

فإذا بدأنا بالحسنات ، وجدناها في تلك القواعد الجديدة التي يحاول مسرح يعمل وسط تيارات كثيرة مضادة أن يثبتها وأن يعمل على تأكيدها ، وكأنه يخلق بهذه المحاولة قانوناً للتجربة المسرحية ، على مستوى المدن الكبيرة والريف والمدن الصغيرة سواء بسواء. وخلف مسارح التجريب (وأوف برودواي ، وأوف أوف برودواي) يقف منتج آخر ، يختلف عن منتج المسرح الآخر، وأعني به مسرح الصفقة التجارية ، إلا أن ما يحُمد له أنه يعطي المال للإنتاج المسرحي ، لكنه لا يصبح صريع هذا المال أو عبده ، وهو لذلك يقدم إلى حد ما قيماً فنية في هذه النوعيات من المسارح التجريبية وعروضها .

في برودواي ما يقرب من أربعين داراً مسرحية في ميدان (تايمز) والشوارع المتفرعة منه والمحيطة به ، تعرض مسرحيات تجريبية ، وتقدم مؤلفين جدد للمرة الأولى مجازفة بدراماتهم الأولى ، ومخرجين يبحثون عن رؤى مسرحية تضيف جديداً للحقل المسرحي . ومن بين هذه التجارب يلعب مسرح فرقة السود دوراً

هاماً ، The Negro Ensemble Company . فيه الحرب وفيه الموقف الانساني المحطم لأفكار العنصرية الأمريكية ، الأمر الواضح في اختيارهم مسرحية الافتتاح (غول لويزيتانا) [1] للكاتب الألماني المعاصر (بيتر فايس Peter Weiss) . ثم تبعتها بمسرحيتين من ذات الفصل الواحد للكاتب النيجريائي (فول سوينكا Soyinka) (من مواليد 1935 م ويكتب دراماته باللغة الانجليزية) . ونجاح هذا التيار الجاد في حياة المسرح الأمريكي هو الذي نرى فيه بوادر الأمل التي تتجلى في اقبال الجماهير وبنجاح على هذه النوعيات من الدرامات الدسمة نسبياً ، إذا ما قيست مسارح أخرى على بعد خطوات منها ، تستهدف أشياء أخرى غير واجبات الفن المسرحي على الاطلاق.

وحتى نلقي الضوء على التسميتين (أوف برودواي ، أوف - أوف برودواي) فإننا نقول أنه ليست هناك فروقات جغرافية أو انتاجية لكل من التيارين ، بل إن الفرق كله يكاد يكون في (النوعية الانتاجية) . فالفرق الأولى صغيرة تهتم بالتقاليد المسرحية ، وهي المولودة أولاً ، بينما الفرق الثانية تعمل حسب المناسبات وتبع إتاحة الفرص ، وهي فرق يدخل (الارتجال) في التمثيل في مسرحياتها وعروضها مخصصاً لقول شيء معين وهام ، وهي في انتاجها وحماسها أقرب إلى شكل النادي الفني أو (الاستوديو المسرحي) ، وهي تحتل مكاناً مرموقاً في الريف والأماكن المزدحمة بالطبقات البسيطة في (مانهاتن وجرين ويش ، Manhattan و Greenwich) . وتقدم عروضها في أي مكان بين الميادين والشوارع ومستودعات السيارات وبدرونات المنازل القديمة المهجورة . وتهتم هذه المسارح الجادة بأمزجة جماهيرها ، فتقدم الموسيقيات أيضاً معتمدة في ذلك على ما يقدمه المسرح الإنجليزي من مؤلفين جدد أيضاً ، بالإضافة إلى الكلاسيكيات أحياناً . وفي دعوة أحياناً

---

(1) دراما (غول لويزيتانا) Lusitanischen Popanz Gesang vom كتبها بيترفايس من مواليد 18/11/1916 م في عام 1967 م واعتلت أكبر مسارح العالم في القارات الخمس ، نظراً لما تحتويه من الأفكار الانسانية الراقية لتطوير الجنس البشري المعاصر .

لكبار المسرحيين في العالم لتقديم مسرحيات باخراجهم [1] .

ولا يعني انغماس هذه المسارح الجادة في أعمال أصيلة ، افتقارها إلى المادة أو دخل الشباك . لأن مسارح كثيرة منها وخاصة في الريف قد حققت ماليات هائلة واقبالاً منقطع النظير مثل دراما (إلى أمريكا) [2] ، للكاتب الشاب (جان كلود فون ايتاللي) .

كما تهتم هذه المسارح أيضاً بمسرحيات نفسية حديثة مسماة (Psychedelic Drama) وهي تتناول الشخصيات المهدمة الواقعة تحت تأثير المخدرات والميرجوانا ، وعروض صامتة يلعب فيها الفن الصامت الدور الأكبر . ولا يعلم التجريب تقديم عروض المسرح الشكسبيري في أزياء مسرحية عصرية ووسط موسيقى الجاز أو (الروك آند رولز Rock And Rolls وهي حصيلة في النهاية تدل على خط تقدمي في المسرح الأمريكي ، بحكم هذه النماذج الفنية التي سردناها ، والتي بتباينها تخلق بلا شك قطاعاً من الجماهير يستعذب المسرح الجاد ويستهلك التجريبيات التي تحرك فيه وفي عقله شيئاً جديداً بلا شك .

فماذا عن السيئات في المسرح الأمريكي ؟ حتى نضع أيدينا في النهاية على ملامح المسرح المذكور فاحصين فيه كلا من الجانبين ، وفي أمانة بالغة قدر إمكاننا .

لا ميزانية حكومية للمسارح الأمريكية . . من هنا تكون بداية المعرفة

---

(1) قدم مسرح (الدائرة في الميدان)Circle in the Square
مسرحية (افجينا(Iphigeneia)) للكاتب اليوناني (يوريبيديس) باخراج (كاكايانيس) وبطولة الممثلة المعروفة (ايرين بابازIrene Papas) .
كما قدم مسرح (مركز لنكولن - الحي الغربيWest Side-Lincoln Center) (دراما جورج برنارد شو) الشهيرة (جان دارك) . . Saint Joan

(2) مسرحية (إلى أمريكا) . . وهي دراما في ثلاثة فصول منفصلة ، تمتاز (بالديالوج) المسرحي الجيد ، التشكيل الخيالي السريع في تغيير الأحداث ، الفن الصامت (البانتوميم (Pantomime)، إضاءة ومؤثرات صوتية معقدة بارعة ، تأثير نهائي صادق .

بالمسرح من وجهة نظرنا . وإذا كان تاريخ المسرح يقول أنه ترعـرع في أحضـان (البرجـوازية) وبأموالهـا ، فإن ذلك يوصّلنا إلى نتيجـة أن المسرح يعنـي المال المخصص له . ولا مسرح بدون مادة . . مادة للكاتب المسرحي تجزيه وتكافئه ، ومرتبات للفنانين الذين يبذلون العرق ساعـات وساعـات من اليوم الواحـد من حياتهـم المضيئـة ، ومـادة للإعـداد الفنـي من خشـب وحـديد وألـوان وورق ورسومات ، ومادة أخرى للتجهيز الفني للمسرحية من إضاءة وخدع مسرحية . ولا يمكن أن يعيش مسرح بدون مادة تُصرف عليه . ومن هنا نضـع أيدينـا على المشكلة الثقافية في مسرح أمريكا . حقيقة أن هناك هبات تدفع للفنانين من كبار الأثرياء (منح فورد نيابة عن مؤسسته الصناعية مبلغ 217 مليون دولار للفنانين منذ عام 1957 م إلى الآن). لكن هل يكفي ذلك ؟ لا أظن .

وهو الأمر الذي دعا المسرح الأمريكي مضطـراً أن يصبـغ نفسـه بالصبغـة التجارية ، وأصبح المنتج المسرحي فيه هو ملك هذه (البيعة المسرحية) إن جاز لنا أن نطلق هذا التعبير السيء .

ويستهدف المنتجون في المسرح الأمريكي طلبات الجماهير بالدرجة الأولى ، دون النظر ملياً إلى مستوى ثقافة أو أحكام هذه الجماهير . ومن هنا يأتي (الخطل) في (الريبرتوار) أو البرنامج المسرحي الذي يعد نتيجة انطباعات ، في الغالب ما يخطىء المنتج أو من حوله في تقديرها أو حساب أبعادها الحقيقية أو الفنية . وهو الرجل الذي يبحث دائماً عن (بضاعة أو سلعة) تستهوي النظارة أو الشباب أو جمهور المنحرفين أحياناً .

وهم لذلك كجماعـة تجـارية تلجـأ إلى ما نطلـق عليه (استـيراد الفـن المسرحي) . . ومن القارة الأوروبية غالباً بحكم تقاليدها وأصالتها وشهرة المسرح والمسرحيات فيها . والدرامات الإنجليزية تحتل ثلاثة أرباع المسرح الأمريكي وبرامجه ، خاصة الدرامات المثيرة والعارية على غرار دراما - (شعر Hair)

ذات الشهرة العالمية الفنية والرخيصة المبتذلة في آن واحد . والمنتجون على غرار صاحبنا (دافيد ماريك) لهم وكلاء في العواصم الأوروبية روما ولندن وباريس وبون للاتفاق على الدرامات أو المخرجين أو الفرقة المسرحية برمتها . ومع أن لهذا الاسلوب مزية تعريف واثراء المسرح الأمريكي ، وعلمه بما يجري في أوروبا من تقدم مسرحي ، سواء شمل هذا التعريف أو (النقل) درامة أو مخرجاً أو مجموعة ممثلين ، إلا أن له مساوىء وأضراراً على نمو الأدب الدرامي الأمريكي المعاصر بلا شك. لأنه يقفل الأبواب في وجه المبدعين من المفكرين المسرحيين الأمريكيين، ويعطل درامات الكتاب الناشئين هناك لعدة مواسم مسرحية . . موسما بعد موسم ، بما يؤكد وجود (عقدة الخواجة) حتى في مسرح الولايات المتحدة الأمريكية ، وعلى مساحة ولاياتها جميعاً . وأكبر دليل أقدمه على ذلك الكاتب الأمريكي المعاصر (ادوارد ألبي Edward Albee [1] وهو الذي اكتشفته برلين الغربية في ألمانيا حين قدمت له أولى أعماله على مسارحها ، ثم . . اكتشفته مسارح (برودواي) ، وكم من المؤلفين المغمورين الذي أقفلت في وجوههم خشبات مسارحهم يمكن أن يموتوا وهم في ظل النسيان أو الفقدان.

---

(1) ادوارد ألبي Edward Albee كاتب درامي أمريكي ، من مواليد مدينة واشنطن في 12/3/1928 م ، امتداد للمسرح الكبير عند (آرثر ميللر وتينسي وليامز) الأمريكيين ، بدأ حياته كاتباً للنثر والقصة . وفي نهاية الخمسينات من القرن اتجه إلى كتابة الدراما .

قدمت دراماته ذات الفصل الواحد برلين الغربية لأول مرة في عام1959 م ، ثم قدمته بلاده بعد نجاحه بأوروبا في العام التالي مباشرة1960 م) ، ومسرحياته ذات الفصل الواحد هي قصة الحيوان The Zoo Story ، الصندوق الرملي The Sand box ، وفاة بيسي سميث The Death of Bessie Smith .

أهم أعماله الدرامية (من يخاف فرجينيا وولف ؟) Who's Afraid of Virginia Woolf ? كتبها عام1962 م ، وتحولت إلى شريط خيالي بنفس الاسم عام1966 م من تمثيل (اليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون Elizabeth Taylor and Richard Burton) ثم دراما (كل شيء في الحديقة علم 1967 م) Everything in the garden وهي إعادة اعدادية لمسرحية الكاتب الانجليزي (جيلز كوبر Giles Cooper) .

ولضمان مسرح (الصفقة) ، فإن العرض المسرحي يسافر إلى الريف ليفتتح أولى حفلاته هناك لقياس النجاح الجماهيري قبل دخوله إلى (هوليود) أو (برودواي) أو أية مدينة أو ولاية كبيرة . وهو ما يعطي الفرصة لإدخال تعديلات فنية أو تغيير في أحد الأدوار ، ولاستكشاف أماكن النجاح الأمريكي ومواقع استحسان الجماهير . وهي كلها مراحل (غير فنية) ، بل وتتعارض تماماً مع وجهة النظر الفنية للمسرح أو للمخرج أو الفنان ، وهو ما يصيب فن المسرح في الصميم ، وينحرف به إلى مناقشات واستطلاعات وتغييرات كلها لا تدخل تحت شعار (الفن المسرحي الكامل) . دليلي على ذلك ، فيما يختص بخطل هذه الآراء أو وقوعها تحت تأثيرات نوعية ومزاجية وخاصة بما يجعل الخطأ رائدها ، هو أغلب مسرحيات الأمريكي العظيم (يوجين أونيل Eugene O'Neill) أبو الدراما الأمريكية الحديثة منذ بدايات هذا القرن ، والذي مات دون تقدير أو حتى اكتشاف لآدابه الدرامية العالمية. وعلى وجه التحديد والقرينة لما نقول درامته (قدوم الرجل الثلجي The Iceman Cometh) التي كتبها عام 1939 م وسقطت سقوطاً فاحشاً عند تقديمها للمرة الأولى بنظام (الاستنباط الأمريكي) . وباختصار فإن المصلحة الانتاجية هي التي توجه المسرح الأمريكي المعاصر ، وليس الحكم الفني أو أذواق الجماهير المثقفة أو حتى مجموعات الشعب الأمريكي نفسه .

وضمن تيار السوءات المسرحية الأمريكية نجد مسارح السفه والسخرية ، تحارب بسلاح الجنس وترفعه كل ليلة بلا ضمير للنشيء أو للشباب . . الأمر الذي قرأناه في صحفنا هذا الشهر من انتظام مسيرة بمدينة نيويورك (يورك الجديدة) يقودها أطفال في سن السابعة يحملون لافتات الاعتراض على جنس الخيالة ومهازل الثقافة الأمريكية المعاصرة ويتقدم هذه الحركة ويتزعمها (المسرح الضاحك والمسمى The Ridiculous Theatre Company وبتأييد الكاتب (رونالد تافل Ronald Tavel ، وعروضه من أمثال مسرحية (تجربة للشاشة (Screen Test) ، وتدور أحداثها عن تقدم ممثلتين لاختيار واحدة منهما لبطولة شريط خيالة أمريكي .

ويقفان أمام المخرج (العبقري) . الأولى موهوبة وجيدة ، والثانية رائعة الجنس حارته ، حتى وإن لم تعرف التمثيل بتاتاً . وتنتهي النتيجة باختيار الثانية ، لتقول المسرحية مضمونها الدرامي الذي يكمن في أن الفتاة . . أي فتاة جميلة أو حتى متجملة ، تعرض نفسها وبأي ثمن وفي وضاعة ، يمكن لها أن تصل إلى أعلى درجات الفن . وهو على كلٍّ كليشيه مكرر من كليشيهات الفن الأمريكي بصفة عامة . وهذه الموجة من مسارح تتخذ شعار (الجنس ديانة العصر) . . ويا آسفاه .

وبين الجيد والسيء يقف المسرح الجامعي الأمريكي وسط الطريق ، يتخذ عروضه على مسارح جامعية بنيت في عناية فائقة ، ومجهزة بأحدث وسائل التجهيز التقني الحديث . وهي مسارح تستهدف القضايا المدرسية والتعليمية بالدرجة الأولى ، وإن مثلت بين الحين والحين بعض المسرحيات العالمية من التاريخ أو التراث المسرحي الكبير . إن أغلب كليات الآداب في الجامعات الأمريكية الكبيرة تحوي قسماً للدراما أو المسرح أو الآداب الدرامية ، وفي احصائية أن 1800 قسم للدراما ينفث تعاليم المسرح وعلوم آدابه في الجامعات المختلفة هناك . لكن أغلب هؤلاء الخريجين يذهبون للتدريس في المدارس الثانوية لينشروا بين تلاميذهم حب المسرح وسحره ، وهي مهمة مدرسية بحتة ، أراها تبعد كثيراً عن حقول الانتاج المسرحي الذي نحن بصدد تقييمه أو البحث في كنهه وماهيته .

هناك عروض مسرحية جامعية ، وقيّمة أحياناً كثيرة . لكن . . هذه العروض تمثَّل لعدة حفلات معدودة فقط أمام مجتمع الجامعة ، أو لأهالي الولاية أو المقاطعة . ثم . . تنتهي مهمتها ، ولا تتجاوزها إلى التشكيل المسرحي الذي يكوّن واجهته الاحتراف أو المهنة المسرحية .

لكن . . . وماذا عن المستقبل ؟

وسط هذه التيارات الجادة الحسنة مرة ، والغثة الهازلة عدة مرات ، ونظرة إلى

وضع المنتج المسرحي المادي ، وانزواء مسارح التجريب نسبياً بجانب المسارح التجارية عدداً وعدة ، واحتواء النظام الرأسمالي لكل هذه المحاولات ، لا أرى إلا تطوراً في الاستهلاك الثقافي الرخيص ، وقضاء على الوظيفة الهامة في المسرح ، والتي ظلت بثقلها منذ آلاف السنين ، إذا استثنينا عشرة قرون هي القرون الوسطى (ما بين القرن الخامس والقرن الخامس عشر) . ولا أرى أمامي إلا سلاح العلم والمعرفة الثقافية لا بد وأن يشهره الشباب الأمريكي المتعلم في وجه الثقافة الرأسمالية ليحمي عقوله ويحرر الساقطين منه في متاهات النسيان والتحذير .

المراجع

1. Theatre Lexikon ,
   Gondolat , Budapest 1969 , Dr . Hont Ferenc .
2. Broadway And its Countries ,
   By Vajda Miklos , Gondolat , 1972 .
3. Foreign Writers in 20th Century ,
   Gondolat , Budapest , 1968 .
4. Guide to the Theatre .
   Vajda György Mihaly , third Edition , Budapest , 1971
5. The Cambridge Bibliography of English Literature , Bateson , F . W .
   Cambridge , 1966 .

• المَسرَح الملتزم بَينَ القِطاعَيْن العَام وَالخَاصّ

المسرح ، هو هذه المؤسسة الجامعة لفنون أخرى منذ آلاف السنين . وعلى حد قول جوته (مؤسسة فضولية) Ein Kurioses Institut والالتزام هو نظرة أو رؤية جمالية أو سياسية أو أخلاقية يعتنقها الإنسان أو الفنان في وعي وفي وضوح ، وفي غير لف أو دوران .

قضية الالتزام بين نوعين من المسرح ، قطاع عام وقطاع خاص ، أو حكومي يتبع الدول أو يخضع لإشرافها ، وأهلي يقدم ما يعرضه في كثير من التحرر . . . قضية حديثة الزمن نسبياً ، بمعنى أنها نشأت حديثاً ـ وخاصة في أقطارنا العربية ـ بعد أن تشجعت بعض رؤوس الأموال عند بعض الفنانين الذين هجروا المسرح ، أو غيرهم ممن حولوا مكاسبهم السينمائية ليحققوا فناً أو سمعة في الحياة المسرحية ، ليؤلفوا مسارح خاصة بهم ، وأحياناً كثيرة بتأليف فرق مسرحية تحمل أسماءهم ، كعلامة من علامات مسرح الشباك . وقد ساعدت ظاهرة التقليد على انتشار هذا النوع من المسارح الخاصة ، حتى فاق عددها أحياناً عدد جاراتها من المسارح الحكومية العامة . هذه المسارح الخاصة التي ركنت إلى استقطاب الجماهير بشتى الطرق والوسائل ، وعكست ضمن ما عكست الكثير من عدم الالتزام ، حتى على المسارح الحكومية نفسها . وأفضت في النهاية إلى حالة غريبة جدّت على الحياة المسرحية العربية ، نعرفها في كل قطر عربي باسم (أزمة المسرح) . ولم تستطع الجهود الجادة سواء في مسرح خاص أو مسرح عام أن تجد لها مكاناً يتسم بالجدية والاحترام وسط حالة الاختلاط والتشوش الكامل التي نشأت نتيجة هذا الصراع والتسابق الوهمي بين نوعين ومنهجين من المسرح .

الوجهة الطبيعية للانطلاق :

أغلب نظم الحكم في أقطارنا العربية ما بين جماهيرية وجمهوريات ، مع ملكيات وإمارات . بعضها اتجه ، والبعض الآخر قد بدأ الاتجاه إلى طريق الاشتراكية العربية ، لتحقيق مجتمع اشتراكي عربي ينعم بالثقافة الاشتراكية والشعبية على السواء . وهو ما نعتبره الدور الأمثل للثقافة المعاصرة اليوم ، باعتبارها الثقافة الأعم التي تتوجه نحو الكتل والمجموعات البشرية . ومثالياتها تكمن في أخلاقياتها وفنونها . . .

Ethical Art = Moral Art

هذه الأخلاقيات والفنون التي حملت مفهوماً وفكرة جديدة ، هي العقيدة الجديدة لروح العصر . والتي بغيرها يصعب تقديم فن جماعي شعبي أو اشتراكي ، لأناس يتغيرون إلى الاشتراكية . وكان طبيعياً أن تعاكس الثقافات القديمة هذا التيار التقدمي حتى لا يقوى ويستشري منتشراً بين الجماهير .

والمسرح مثله مثل الإنسان جسد وروح ، نعم ولا . . . الحقيقة والتجريد ، العظمة والتفاهة ، العقل والروح في آن واحد . هذا هو مسرح اليوم ، والذي يختلف عن مقولة وليم شكسبير (الدنيا مسرح كبير) ، ولا يتعارض معها في الوقت نفسه .

فإذا ما بحثنا عن الوظيفة الاجتماعية للفن ـ والمسرح واحد من هذه الفنون ـ وجدنا الفن في المجتمع الاشتراكي مطالباً بأن يكون شكلاً من أشكال المعرفة الاجتماعية ، وكذلك المسرح أيضاً ، حتى يلعب دوره في تقدم الحياة روحياً ووجدانياً ، بكل ما وسعه من استعمالات للتاريخ والتطور والمنطق لاثبات الانجازات والتيارات الاجتماعية والتغييرات الطارئة على المجتمع وعلى الفرد والأسرة . ناهيك عن النشاطات الجمالية وتربية الذوق العام والاحساس بالجماليات ، ثم خروجها عن طريق التطبيق سلوكاً وتصرفات ، حتى يعرف الناس

ـ كل الناس ـ العالم وماهيته ، ومكانهم منه ليتقدموا نحو عالم أفضل ومجتمع أعظم رفاهية . هكذا يعكس تقدم الفنون على الحياة الاجتماعية ، تماماً كما يعكس على الحياتين السياسية والاقتصادية . إننا نقيس هذا التقدم في المجتمع بقدر ما تقدمه الفنون من ترضيات لمطالب روحية ووجدانية نراها ملحة لأفراد المجتمع وتقدمه .

ولا تقف الوظيفة الاجتماعية للفن عند هذه الحدود بطبيعة الحال ، لكنها تصبح الوسيلة للكشف عن الحقائق ، وتوضيح أشكالها المتعددة ، بل وتتدخل أيضاً في الدعاية وترويج الأشكال والقيم الأخلاقية والفلسفية والسياسة بالإعلان عنها ، وعن جوهريات أخرى . وكل هذه القضايا والمهمات تمثل منحىً حيوياً يمتلىء بعلامات الاستفهام الكثيرة التي تنتشر على مساحة الفن الواسع ، وتنتظر حل الواجبات الأساسية لوظيفة الفن الاجتماعية ، باستعمال الواقع المتغير بعيداً عن الوهم والخيال ، والتعريف بالأشكال الجديدة للتغير الاجتماعي في نبذ للرمزية أو التتوية ، وفي التصدي لكل ما هو معاكس للتقدم الاجتماعي الاشتراكي ، ودون ابطاء أو تأخير ، وفي رسم صورة حقيقية للإنسان أثناء وبعد التغيير ، كعامل من عوامل الكشف عن صيغة التفاؤل . وهي كلها قضايا هامة تحتاج إلى مساحات عريضة من الآداب والشعر والقصة والرواية والمسرحية حتى تحتل الأفكار أماكنها الطبيعية ، وتصل المضامين الفكرية إلى الجماهير تحمل اثراء للحياة الروحية والوجدانية ، واستكمالاً لكيان الشخصية ، وتطويراً ذاتياً للفرد .

« إن الثقافة الحقيقية للإنسان تبدأ من علاقته بعمله ، ورغبته الحقيقية في هذا العمل ، ثم في عرض خبراته ومواهبه للعمل نفسه » [1] .

وإذن ، فالوظيفة الاجتماعية للفن ذات أهداف وحدود . . هذه الأهداف والحدود التي عادة ما تظهر في الانتاج الفني ، أو فيما نسميه نحن المتخصصين (التكوين الفني أو الابداع الفني) .

فإذا ما انطلقنا من تعريف أرنولد هاوزر Arnold Hauser [2] لهذا الابداع حين يقول . . « كل ابداع فني هو إثارة واستفزاز لا يحتاج للشرح ، بقدر احتياجه للمواجهة » ، وضعنا أيدينا على المهمة الالتزامية والأخلاقية لفن المسرح . بل واستطعنا في سهولة تحديد المسار ، أو التعرف على الحد الفاصل بين مسرحي القطاع العام والقطاع الخاص ، حسب منهج كل منهما .

إن قياس التكوين الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهدف الذي يسعى من أجله . وبوجودنا داخل هذا الهدف ، وبتحقق حياتنا بأشكالها المختلفة والمتفاوتة فيه ، وبعرضه أفكارنا ومفاهيمنا على السطح ، حتى ليصبح التكوين الفني في النهاية صورة حقيقية حية لنا مجتمعاً وأفراداً ، وللأجيال القادمة من بعدنا فكراً وتوجيهاً .

من المعروف أن وجه التكوين ليس سهلاً أو بسيطاً . على العكس . هو مليء بالمركبات والتعقيدات ، بل إن لكل تكوين على حدة منطقه الخاص الجوهري الذي يختلف فيه عن تكوين آخر ، خاصة في التصميم وفي العلاقات والخطوط والفروع . . بل وفي التحديد الزمني كذلك . وهو ما لا أظن معه أن تياراً مثل تيار الفن للفن L'art pour l'art يمكن أن يصلح لمجتمعاتنا العربية في الوقت الحاضر ، مهما دعا إلى العودة إليه كتاب مسرحيون على غرار الدكتور رشاد رشدي وزملائه أصحاب موجة أدب الجنس في مصر العربية . ذلك ، لأن الابداع الفني رسالة تحمل الفن وتتضمن الاحترام والالتزام، وتنبض بالاخلاقيات وترفع مشعل المثل. وعلى حد قول هاوزر . . «مثل الشباك الذي نطل منه على العالم فيشد انتباهنا جميعاً»[3].

إن الوظائف الاجتماعية في الثقافة الاشتراكية تتقابل في كثير من مفهوماتها مع الوظائف الاجتماعية للفن . وأليست الثقافة والفن وجهين لعملة واحدة ؟ كلاهما يرفع المجهول من أمام الإنسان ، يُعبّد طريقه ويقربه من حقيقته ، ويُشركه فعلاً في الكشف بنفسه عن هذه الحقيقة ، ويؤكد على وجود المعرفة والأحاسيس والانفعالات للنفع وللصالح ، ولتربية الجانب الفكري والارتقاء بالمستوى الجمالي لدى الإنسان .

إنني أرى الابداع الفني سفراً دائماً نحو عالم المجهول للكشف والاثـراء والمتعة الذهنية والروحية . وهو لذلك ما يتعرض أحياناً كثيرة للنجاح مثلما يتعرض للفشل . وهو أمر طبيعي في عالم الاستكشافات العلمية أيضاً . إن الطبيعـة قد وهبت الإنسان هدية رائعة ، وضعها الله سبحانه وتعالى في شخص إنسانه ، وأعني بها القدرة على التعبير الفني . . هذه القدرة التي تظل معه وتبقى بقاءه على مسرح الحياة .

لقد كشفـت التكوينـات الفنية في عالـم الفنـون والثقافة دائماً عن تاريخ الإنسانية الطويل ، بما أعطى الفرصة لاستعمال التـاريخ والاستفـادة من واقعـه ووقائعه وفلسفات هذه الوقائع . والتعرف على الماضي وإنسانـه تكوينـاً وسلـوكاً وذوقاً وثقافة وفكراً . . بما هيأ دور الثقافة لتحمل الواجب الأكبر للمجتمعات من الانحراف ، بحكم العناصر التي تكمن فيها من نماذج السلوك في المجتمع ،ومعايير الاتصال ، والتي تحدد ماهية الإنسان والقواعد التي تحكمه في عالمه . ولعل الثورة التقنية العلمية تؤثر تأثيراً كبيراً ومباشراً على الثقافة وعلى مستهلكيها ، بنفس المقدار الذي تصيب به الثورتين الاقتصادية والاجتماعية . باعتبار أن التقدم التقني العلمي يُعين الفرد على فهمه للتغييرات التي تصيبه ، والتي تحدث من حوله ، كما يساعده أيضاً على تحديد مسار اتجاهه نحو احتياجاته ومتطلباته الفردية والأسرية . . لحل المشاكل والقضايا في سرعة وإحكام وعقلانية ، وبعقل يواجه أشـد المصاعـب ، بشجاعة دون تخـاذل أو تقهقـر ، عبـر التفـكير الجـاد المناسـب لتعقيدات العصر ومشاكله .

من هنا تتضح أهمية الثقافة الأخلاقية للإنسان المعـاصر ، حتـى يستـطيع مواجهة المشاكل بحلول عملية يضمنها مسرحية أو رواية ، دون أن يقيم موازنة رديئة باعتباره أحد الأركان الرئيسية في المسرح اليوم . لأنه هو الذي يحمل على كتفيه التوجيه للافصاح عن الخبايا الكامنة في جعبة كل مسرحية على حدة .

ولما كان مسرحنا العربي المعاصر يهتم بالجماهير كركن هام من أركان المسرح الحديث ، سواء في بحثه عنها لمنحها جرعة مفيدة في البناء المسرحي ، أو لتنفيض جيوبها من المادة في مسرح آخر ، وكانت هذه الجماهير هي الممثلة لنظام المجتمعات تمثيلاً أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع في كثير من أقطارنا العربية . فإن الأمر يحدو بنا إلى فحص الإنسان نفسه تحت مجهر للتعرف عليه ، وعلى مزاجه ومتطلباته من المسرح ، باعتبار أن كونية الإنسان في الماضي والحاضر على الدوام كانت هي العنصر الأساسي ، والمركب والمكون لنظام المجتمع . . إذ كان الإنسان نفسه وسط هذه الحالة هو موضوع التوجيه نفسه .

قد يمكن لنا إذا تعرفنا على متطلبات الإنسان المعاصر أن نقدم نموذجاً حياً لما يجب أن يكون عليه في دراماته على مسارحنا العربية . أي إنسان نبغي ؟ وأي نوع من الإنسان ننتظر أن نشاهد ؟ ومن ننتظر ؟ وتنتظره معنا الجماهير القابعة في صالة الجمهور ؟؟ .

وفي اعتقادي أننا في حاجة إلى إنسان يملأ دوره في توجيه المجتمع ، وفي إيجابية فعالة وسط مد التقنية الحديثة ، وعدد هائل من الآلات وتلك التي تضيق خناقها على روح الإنسان وعلى وجدانياته ومشاعره وأحاسيسه ، وتعوقه دفعة واحدة عن الاشتراك في هذا التوجيه للمجتمع .

وإذن مرة أخرى ، فالالتزام بين المسرحين العام والخاص ، يحدو بنا للوصول إلى نتائج مقنعة لصالح أحدهما أولهما معاً ، أن نعود بالضرورة إلى التأمل والبحث من جديد ، في الإنسان مرة . . وفي الجماهير مرة أخرى .

فعند الإنسان

بافتراضنا لما يقوم به ، أو بما يجب عليه أن يقوم به من دور في توجيه المجتمع الاشتراكي ، نعتبر نشاطه بعد عمله هو أحد العناصر الهامة في إبراز هذا الدور . إذ

كما أن الإنسان تكوين بيولوجي ، فإنه أيضاً مادة للفهم وأداة توصيل جيدة لتوصيل مفاهيم جيدة ونافعة للبشرية . وهو فوق هذا وذاك الحارس ـ وسط تقدمه وإبان تطوره ـ على شخصيته ومقاييسها وعطائها بكل أبعاده وأحجامه ، للوصول فعلاً إلى التقدم الاجتماعي المرجو . وما التقدم الاجتماعي نفسه إلا هذه النظم أو الطرق أو المشاريع أو المخططات التي تطرأ على الأحوال والظروف بالتغيير في أحوال داخلية وخارجية عبر أوقات زمنية غير محددة . لكنها تقود في النهاية إلى مسلك واحد . . هو طريق البرمجة . إن كل هذه النظم والمخططات لتحتاج إلى الإنسان ، وأحياناً إلى طبقات بأكملها ، بل وإلى جهود جماعات كثيرة وتجمعات شتى للتحقيق . وفي كل زمان ومكان يبقى الإنسان هو عامل التطبيق ورمز الانجاز والتقدم .

وبملاحظة القياسات الفعلية لجهود الإنسان ، فإننا نراه هو القائم بالدور القاطع في تصميم المجتمعات الاشتراكية والثقافات الشعبية . على اعتبار أن بناء أمثال هذه المجتمعات لا يزيد عن كونه اثبات العلاقات الاجتماعية بين مختلف فئات شعب من الشعوب .

ولا يقتصر الجهد على دور الإنسان وحده ، لأن عناصر وعوامل أخرى تلعب دوراً طبيعياً في هذا الصرح الاجتماعي . مثل الأشكال الاقتصادية والسياسية والثقافية والروحية ، باعتبارها مشتركة هي الأخرى بعلاقاتها داخل البناء الاجتماعي نفسه . فالوعي الاجتماعي عند شخصية مسرحية مثلاً يصبح شكلاً من أشكال التقدم يظهر في علاقة الشخصية بالعلم والسياسة والفن والثقافة وعناصر أخرى مشابهة . وهكذا يظهر التشييد أو التكوين الفني في النهاية صورة حية تقدم الإنسان بعلاقاته المختلفة ومداركه المتعددة من رأسه إلى قدميه .

قسمت المجلة الأمريكية (البحث العلمي الاجتماعي Social Research[4]) الكيان الانساني إلى ثلاثة مظاهر. الإنسان كمظهر بيولوجي، والإنسان كمظهر وعي ذاتي ولغة، والإنسان كبحث اجتماعي شامل. واختلفت هذه المظاهره الثلاثة

عند رجال الاجتماع في أحكام تفرعت بين الاقتراب والابتعاد على يد العلماء يوشوا ليدربرج J. Lederberg وعالم التربية د . يانكليفتش D. Yankelevitch ، والبروفيسور د. كهاتب D. Khateb وأخيراً عند الفيلسوف الالماني الغربي ج . كناب G.Knapp . لكنهـا اتفقـت جميعها تقريبـاً على تحديد كيان الإنسـان ووجوده ، على أنه مجموعة رغبات بلا حدود ، وعدة خطط لمتطلبات واقعية ملحة لخدمة المجتمع الحديث . وهو ما يضع أمامنا إنساناً مختلفاً عن إنسـان العصر في زمن العبودية أو إنسان عصر الاقطاع أو غيرهما من نماذج عصور القهر ، حتى نفرغ إلى أن نموذج إنساننا المطلوب مطبوع بالعمل والواجبات ، مطالب بعـرض بيئة اجتماعية ومحيط واقعي ، ليصبح متجدد الحركة ديناميكي الشكل والمضمون .

أما عند الجماهير

الشكل أو في المضمون أو فيهما معاً . إن تقدم العلوم والتقنية ، والسرعة الهائلة في إيقاع الحياة اليومية ، كلاهما يؤثر وبسرعة في عالم الإنسان الأخلاقي . بمعنى أن أخلاقيات الإنسان ـ وسط هذا المد التقني ـ يمـكن لهـا أن تتخلف عن التقدم أو أن تُحجم عن التطور نحو الأمثل ، كما نلمس في العالم الرأسمالي . وهو ما تشير إليه الثقافة المعاصرة بنظرة ازدراء ، لأنهـا حالـة لا تفضي إلا إلى نتيجة تراجيدية مأساوية لإنسان العصر في المجتمع الاشتراكي .

نحن في غنى عن التحدث عن الثقافة المناهضة لمجتمعاتنا . . وأعني بهـا الثقافة البرجوازية . لأنها غير قادرة على التعامل مع العناصر الأخلاقية أو الهرمون الإنساني . هي لا تزال تقف في وضع (محلك سر) . لم تقدم جديداً يناسـب تغيراتنا الثورية أو الاجتماعية في عالمنا العربي . لم تستطع أن تطرد من ساحتهـا القضايا العنصرية الرجعية التي تُرى في آدابهـا ومسرحياتهـا . لا تزال ترسف في آداب القصص البـوليسية ومظاهـر المغامـرات وبطـولات الرجـل القـوي (السوبرمان) . لا نعرف فيها غير الدنس مكان الطهارة ، وطلقة المسدس الغادرة

محل العطف والمواساة ، والمادة بديلاً عن الرحمة . ولعل موجات سقوط الشباب الناشيء أكبر دليل على سقوط الحضارة الغربية المعاصرة . من هنا نصبح شهود عيان على افلاس هذه الثقافة ، واستحالة المصالحة معها ، أو السير على منهجها أو منالها (مسرحيات الدرامي الأمريكي تينسي وليمز الدليل على ذلك) .

وطالما كان المسرح عنصراً من عناصر عاكسة للثقافة أينما كان ، فإن المسرح البرجوازي - نتيجة لما تقدم - يفتقد إلى معنى الحياة ، كما تفتقر دراماته - تبعاً لذلك - إلى المشاكل الحية التي تزخر بأنفاس الحياة . وهو ما يجعله مسرحاً يفتقد التمتع بوجهة النظر التي ما هي في الحقيقة إلا موقفاً أخلاقياً في الأصل تجاه الحياة وتجاه مشاكلها أيضاً .

إن الدراما الحقيقية ما هي إلا موقف أو إيماءة أخلاقية Moral Gesture هكذا كانت وستظل . وهو سر التحامها وتقابلها مع الجماهير . وهو ما نراه يتعارض مع درامات البرجوازية ومسرحيات وآداب الثقافة الرأسمالية ، حيث الصراع بين الإنسان وأخيه يقوم على التسابق الأناني طمعاً في الوصول إلى المادة أو إلى الأثرة . وهو في الوقت نفسه ما يُضيق الخناق على متطلبات أفراد المجتمع - وبخاصة الوجدانية منها - ، ويقطع حبل الانسجام بين الفرد ومجتمعه ،ويُقلّص في النهاية بالحتمية من الحريات الأخلاقية المحددة للفرد داخل نظامه اليومي العادي .

*

إن التكوين الفني بتعقيداته المختلفة - وفي أي من الثقافتين - يحمل في طياته النجاح ، كما يحمل الفشل أيضاً . وبقدر النزول إلى أعمق الأعماق فيه ، بقدر الارتياح واستلهام عوامل النجاح والتوفيق . والعكس بالعكس . لكن هذا الارتياح وما يحمله من استعدادات فكرية وتدريبات وجهاز بشري من الفنانين والفنيين والمفسرين ورجال المسرح ، بل ومادة أيضاً ، من الصعب العثور عليها

ـ وجمعها ـ في المسارح الخاصة ، حيث التقتير لصالح جيب الممول أو المنتج المسرحي . وإذا حدثت هذه الاستعدادات فرضاً ، فإنها تكون لمرة أو لأخرى ، بما لا نضمن معها استمرار هذه الخاصيات البشرية والتقنية في عروض أخرى . وما كل العناصر السابقة الذكر إلا مدخلاً لنتائج سيكولوجية واجتماعية وفنية للعرض المسرحي ولصالح المسرحية نفسها . . وكذلك لسمعة المسرح مهما كانت هويته العامة أو الخاصة . إن تكرار التدريبات المسرحية مثلاً يتيح الفرصة لمبدع التكوين الفني (المخرج في المسرح) لأن يضع يده على الأشكال الملائمة لمسرحيته أو لابداعه الفني . . وبالحقيقة الذاتانية ، وفي تقييم عام للمعرفة على أساس من الخبرة الذاتية والممارسة . هذا التقييم الذي لا يصل إليه جاهزاً دفعة واحدة ، ولا يحصل عليه إلا بالمعايشة الفنية التي تمتد أحياناً إلى عدة شهور للتكوين الفني الواحد . أما الانطباعات اللحظية ـ والتي تلبس لباس المعايشة زوراً ـ فهي لن تزيد عن كونها عناصر سلبية خارجية تتسم بالشك والتخلخل Negaitves .

الإنسان . . . والجماهير

ـ الإنسان هو الحدث

ـ الحدث هو المسرح

إذن ، الإنسان هو المسرح .

يحدد المخرج السوفيتي يفجاني باجراتيونيفتش فاختنجوف (1883-1922 م) في كتابه معمل فاختنجوف Vahtangov Mühelye قمة الالتزام في المسرح بقوله . . « لا غنى البتة لخشبة المسرح عن الجدية . وعلى المسرح أن يلتصق بالحقائق . لهذا لن أقبل منكم أي شيء ينبع من عالم المسرح ، أريد الحقيقة فقط » . [5]

وإذا كنا في معادلتنا قد اعتبرنا الإنسان هو المسرح . فإننا لا نختلف مع فاختنجوف حين يقول بأن الممثل ليس هو المسرح . لأننا نعني الإنسان بعالمه

الاجتماعي والسلوكي . . والانتاجي والفني داخل مجتمع من المجتمعات . بل ونتفق معه كذلك في مقولته عن الممثل .

فمن حقنا أن نسأل . . لماذا نذهب إلى المسرح ؟ ولعل الإجابة تكون هي رغبة الناس في مشاهدة قوة دافعة ومنبهات مثيرة ، وفي الاستمتاع بحضور نفسي ذاتي ، ثم أيضاً للتعرف على بلاغات واعلانات ، وأيضاً من أجل اللقاء والتقابل مع سيل من الصراعات . . سيل جارف وابل من الحروب يستلذونها وتسعد لها ذواتهم . لكننا نعتبر هذه الاجابة ـ رغم مطابقتها للأسباب المباشرة لمشاهدة المسرح ـ إجابة قاصرة تماماً . استناداً إلى الأطراف والخطوط المتداخلة في مثل هذه الأحكام . لماذا ؟ .

يذكر عالم الجمال المجري بيكيش توماش.. Békés Tamas[1] « إن غالبية أذواق الجماهير لا زالت تطلب الغريب ، وتبحث عن الشاذ في الفن » .

بينما نعرف أن تكوين الذوق في العصر الحديث لا يمكن أن ينفصل عن تكوين الإنسان نفسه . وهو ما يعطي الإشارة إلى مناقشة الذوق . . أساليبه وعناصره . وهو ما يوقعنا مرة أخرى في تعارض مع مثل لاتيني قديم يقول . .
« لا يمكن النقاش في الذوق

De Gustibus non est disputandum

لكننا من الوجهة العملية ، نرى أن أغلبية الجماهير المسرحية العربية لا ترغب في المستوى الفني العالي ، بقدر ما تميل إلى الأعمال الفنية البسيطة المسطحة ، والتي يمكن القول بأنها أدوات تسلية وامتاع . وهنا نثبت خطأ الجماهير في هذا الميل كما نثبت العكس أيضاً . . ألا وهو خطأ النظرة غير الصائبة هذه للجماهير . . حتى ولو كنا نحن من بين المرددين لها .

لماذا يا ترى الخط بين التسلية من ناحية ، وبين الثقافة الرفيعة أو المسرحية أو الفن الدسم بصفة عامة من ناحية أخرى ؟ ثم ، أليس من حق الجماهير أن تتمتع

بأوقات فراغها بالعمل الفني العادي المرضي لمزاجها ؟ والبعيد عن العلوم ومستوياتها ؟ على الأقل حتى تغير من نشاطها وتجدد من جوها ؟ ولماذا نصنف هذا النوع العادي في المسرح تحت بند الأعمال غير المفيدة والمضيعة للوقت ؟؟ .

في رأيي ، أن البحث عن مستوى الفن فيها هو الذي يجب أن تتوجه إليه الأنظار ، حتى ولو كان بمقدار قليل . إن اطلاق تعبير الخواء على أعمال تقترب قدر امكانها من روح الفن ـ رغم تفاهتها أيضاً ـ أرى فيه انتقاصاً من حقوق الإنسان والجماهير التي لا ترغب في الاقبال على فنون مسرحية عالية المستوى دسمة . إن فن السيرك أو الأكروبات يمثل إلى جانب هذه الفنون السهلة نوعاً من فنون الترويح والاسترخاء والتسلية والراحة اللذيذة . وهي في نفس الوقت لا يمكن أن تمثل نوعاً من فنون عالية المستوى .

إن العمال والفلاحين ـ المساحة العريضة لمحبي هذا النوع من الفنون البسيطة ، كجماهير مسرحية اليوم ـ يختلفون عن عمال وفلاحي العصر الروماني القديم . فبينما نرى الأولين المعاصرين يعولون دولهم بانتاج سواعدهم ، نلمح اختلافهم عن الآخرين الذين كانت تعولهم الامبراطورية الرومانية القديمة نفسها . من هنا أرى من حق عمالنا وفلاحينا أن يتمتعوا بالبسيط من الفنون التي تقدم لهم بعد يوم عمل كادح تحت أشعة الشمس المحرقة في أقطارنا العربية غالباً . وهو ما يمكن أن تقدمه المسارح الخاصة لبساطته . وفق مواصفات التزام غير متزمتة ، وبعيداً عن السقوط والانحلال والوهم والخديعة في المسرح ، وفي نبذ لتخدير المشاهد المسرحي ، وما أعتبره الخطورة بعينها . ذلك لأن تصوير المسرح للمجتمعات المرفهة المستريحة ـ حتى ولو كان كاذباً ـ فإن ذلك يجر المشاكل على الجماهير نتائجاً وسلوكاً ، لأنها تركن إلى الراحة وإلى الاستهتار بعظائم الأمور . فتنقلب الأوضاع وتضيع المسؤوليات ، ويصبح التصوير الفني كاذباً خادعاً لا محالة ، لبعده عن الخصائص الاجتماعية لهذه الجماهير .

« إن العلاقات الفنية لا يمكن لها أن تتحقق وتصبح واقعية ، إلا إذا أخذت في اعتبارها الاصطباغ بالخصائص القومية أو الاجتماعية . وحرصت في شدة وأمانة على قوة التراث وعظمته وعنفه ومتانته ، ونشره في صدق صارم »[7] .

*

ومن هنا كذلك أرى احتياجاتنا لجماهير متقدمة الذهن بارعة الذكاء ، عقلانية التفكير بكل معنى الكلمة . ولن نحصل عليها جاهزة بطبيعة الحال ، وهو ما ندعو معه إلى البدء في تربية واعداد جماهيرنا المسرحية اعداداً عربياً ـ بعد طول اهمال لوزنها ودورها ـ لتكون على مستوى ما نطمح إليه وما نطمح في تقديمه من فنون لتكون جماهيرنا المسرحية العربية على مستوى الالتزام المطلوب من المسرحين العام والخاص ، حتى تنجح بدورها في العمل المسرحي أو تسقط هي الأخرى . لنفكر في هذه الجماهير ساعة اختيارنا للنصوص المسرحية ، لتجيء دراماتنا حاملة لمشاكلهم ولقضاياهم بطابعها الشعبي والعربي ، ولتحمل لهم أعسر القضايا الأخلاقية والاجتماعية للأمة العربية ، لنحصل على مشاهدي مسرح على جانب كبير من البراعة Intelligent Audience . . مشاهدين ممثلين للوضع الحقيقي لا للوضع المجرد ، حتى نضع حداً للمقولة الخاطئة (الجمهور خداع) .

لهذا ، أقدر كل المحاولات التجديدة التي انبثقت من أماكن متفرقة في أقطارنا العربية منذ أكثر من عشر سنوات ، سواء كانت تجديدية في مضمونها أو في شكلها ، أو في استحداث معمار مسرحي عربي تلتف حوله الجماهير في طبيعة وواقعية . درامات علي عقلة عرسان وسعدالله ونوس في سوريا ، المحاولات الرائدة عند الطيب الصديقي في التنقيب عن التراث في المغرب ، والإيحاءات الدرامية الجديدة عند عبد الكريم برشيد ، علامات الرفض والتمرد في مسرحيات عز الدين المدني في تونس ، صراع الطبقة الوسطى عند نعمان عاشور في واقعياته المسرحية ، ويوسف العاني بكل ما أضافه من أفكار وجهود لزلزلة واقع المسرح العربي الجامد بحثاً عن وجه مميز عربي له ، وغيرهم في أقطار عربية شقيقة أخرى . وتقديري

يظل ثابتاً في مكانه ، لأن كل هذه الجهود لا تزال تعيش في الحياة المسرحية مستقطبة الكثير من الجماهير ومن الكتاب رغم فوات السنين ، وهو ما يدل على أصالتها وصدقها .

« لا يمكن استبدال الجماهير »[8].. مقولة برتولت برخت المشهورة في تأريخ المسرح الملحمي ، والتي وردت في (الأورجانون الصغير) . . الذي ألفه الدرامي الالماني عام 1949 م . ونضيف تفسيراً للمقولة ، من أن موجدها لم يرغب في أن ينفصل عن الجماهير في مسرحه الملحمي شكلاً أو موضوعاً . وهو ما يلاحظ في طريقته الملحمية التي قطعت الاستمرار وتركت الايهام وتخلت عن الخيال وأقامت الأغاني والمقاطع الموسيقية الشعبية ووزعت اللافتات في أرض خشبة المسرح ، لتفسد كل توغل وجداني عند الشخصية البرختية في مسرحه . وكان السبب في رأيي لهذا الالتصاق البرختي بالجماهير ، هو أن برخت أراد أن يعيد تشكيل هذه الجماهير من جديد .

لكن أغلب جماهيرنا العربية اليوم تلتصق هي الأخرى التصاقات قوية بتاج المسارح الخاصة ، وباسم النجم ، وبالغث من الأدب والتافه من الفكر (ومعذرة في التعبير) ، وتستبدل التمعن في الثقافة المسرحية النافعة بصفيق كاذب ضعيف رخيص .

« هناك نوع من الكذب يظهر في رداء الحقيقة على المسرح ، وفيه تكمن الخطورة كل الخطورة . يدخل ممثل إلى خشبة المسرح ، لم ينطق بلفظ واحد بعد ، الجماهير تندفع بالتصفيق وهو ينحني الانحناءة التقليدية الشاكرة . هذا كذب في رداء الحقيقة »[9] .

لا يسعنا أمام مسرح من هذا النوع إلا أن نطلق عليه (نجاح شباك التذاكر) .

وهو نجاح مصطنع يصاحب الجهل أيضاً . جهل الجماهير بالفن ، حيث اختلطت الأمور واضطربت المعايير والمقاييس ، وطردت العملة الرديئة العملة

الجيدة ، وأصبح النقاد ـ ويا للأسف ـ يتحدثون عن النجاح ومستواه بقياس المال ودخل الشباك ، تاركين النجاح الحقيقي وعناصر الإبداع الفني . وهي نتيجة مأساوية تفضي إلى بلبلة الجماهير وتتويهها والعبث بأخلاقياتها ، إضافة إلى الاضطراب والخلل الذي تبعثه في أحكامها البسيطة حقاً ، حتى أصبحت الجماهير ملوثة ، تنقل عدوى السقوط مع انتقالها من مسرحية إلى أخرى .

لكن ما العمل ؟ هل نعود إلى طريقة (روسو) أو بمعنى آخر إلى الطبيعة البكر ؟ وإلى المتفرج الخام الذي لم يتلوث بعد ؟ ولم يعرف فلسفة نجاح الشباك والموبقات بعد ، لنربيه من جديد ؟ كما يدعو لذلك بعض المسرحيين المصلحين ؟ أم ماذا نصنع ؟ وهل هذه العودة أمر منطقي لاستقطاب جماهير نظيفة للمسرح ؟ تماماً كما نغير دم الإنسان كله ونستبدله بدم جديد من فصيلة أخرى ؟ .

إنها عملية شاقة وغير مطمئنة النتائج . لقد تغيرت الجماهير ـ وبفعل الشباك ـ إلى حالات سيئة من التردي والتبدل والابتذال ، حالات لم تمر حتى على الأشكال المسرحية نفسها منذ وجد المسرح طريقه إلى الانتظام في استمرارية معقولة عند اليونان القدامى .

إننا نصل إلى نتيجة نرى معها أن المسرح لم يتغير ، وكذلك لم تتغير الجماهير . وإنما نرى التغير الحادث هو في هذه العلاقة بين المسرح وبين الجمهور . مزيد من كتابة مسرحيات غير درامية تدر مزيداً من جماهير مسكينة ، هي أشبه بجماهير كرة القدم التي تستعذب الفوضى والضجيج بلا سبب أو مبرر .

ولعل الأمر يقتضي بعثاً جديداً لأصول الدراما ، واعتناء دقيقاً بالكلمة ، واحتراماً جليلاً لقيمة الأحداث المسرحية حتى تسد الطريق على الحوارات المرتجلة وتشغيل أطراف الممثل يمنة ويسرة ، وحتى تختفي معها أيضاً جماهير جاءت للمسرح للقهقهة ليس إلا . إن حالة الانفصال هذه ليست بجديدة على الحياة المسرحية كما قد يظن البعض . إن المتفرج في المسرح اليوناني القديم قد تصرف هو الآخر

بحرية ، لم يهتم أو ينصت كثيراً لأشعار اسكيلوس أو يوريبيدس ، تمشى يميناً وشمالاً أثناء العرض المسرحي . أكل وشرب ونام ، ثم استيقظ ليرمي زملاءه من المشاهدين وأساتذته من الممثلين بالنوى . والمتفرج في مسرح القرون الوسطى لم يكن بأحسن حال من سابقه . لم تتكون لديه هو الآخر نظرة الاحترام والتقدير تجاه المسرح وفنونه . إذ كانت هناك أيضاً المشاهد المسلية في مسرحيات الخوارق والمعجزات في مسرح القرون الوسطى ، حتى في المسرحيات الدينية لم يخل الأمر من العبث . ونفس الظروف تقريباً نتعرف عليها في مسرح شيكسبير ، ونستدل عليها من رأي المشاهد السويسري (توماس بلاتر Thomas Platter [10]) الذي يذكر في مفكرته أن مسرحية يوليوس قيصر كانت ظريفة وساحرة Wonderful and Pretty .

كما أن شكسبير نفسه قد استعمل الترويح والكوميديا مع جماهيره المشاهدة لمسرحياته . كان أثناء التمثيل يمد يده بالطعام والشراب ليقدمها إلى جماهير مقدمة الصالة التي ارتكنت بأذرعها على مقدمة خشبة المسرح . وكان ذلك أمراً طبيعياً منه لفرقة كان يرعاها ، لم تكن تحصل على مقرر مالي سنوي باستثناء العون الذي كان يأتيه كهبة مالية من البلاط الملكي .

حتى أن الباعة أنفسهم كانوا يمرون منادين على بضائعهم من التفاح والجعة والبندق والحلوى ، وهملت أمير الدانمرك يلقي منولوجه العظيم في المسرحية . هل حمّلنا نحن شكسبير ومسرحه كثيراً من المهابة فوق ما يستحق ؟ .

إن ما يبعث قليلاً على التفاؤل أن نفس الأزمة - أزمة البساطة والسطحية - التي تعيشها بعض مسارحنا الخاصة وقليل من مسارحنا العامة ، قد مرت بالمسرح الانجليزي نفسه في عام 1926 م حين عرضت مسارح لندن وحدها خمس مسرحيات من نوع (البولفار) للكاتب والممثل والمخرج الانجليزي نويل كوارد ، بينها مسرحية واحدة من النوع الاستعراضي (Reveu) .

فهل يبقى مسرحنا الخاص والعام في نهاية القرن العشرين على هذه الحالة من

الأزمة ؟ ومن عدم الالتزام ؟ . . . .

مسرح المستقبل

في مسرح الجماهير ، وفي عصرنا . . عصر جماهيرية المسرح ، سواء في التأليف المسرحي المشترك بالتجارب الأدبية الحديثة ، أو بالإخراج المشارك ، أو الديكور أو غير ذلك من فنون أخرى تستوعب ـ بحكم الديمقراطية وجماعية الرأي والشورى ـ الآراء الفنية مجتمعة وموحدة لتحيلها إلى ابداع فكري مكثف .

وفي زمن يقوم فيه الفن باحتضان وتوجيه الخبرات والهوايات الاجتماعية للأفراد ، وتقديمها في صياغة فنية للجماهير . تبرز علامات مسرح المستقبل . ترفع شعار تقديم فن العمل الجماعي في المسرح ، كأحد الفنون الجديدة التي تولد لصالح الإنسان ، ولامكانية تحقيق مقولة (الفن ينبع من الشعب ويعود إلى الشعب) وهو مسرح بحسب مواصفاته وأهدافه يتعارض مع المسرح العام باعتبار أنه مسرح يستهدف كل الجماهير ، للوصول إلى الكتل الجماهيرية ، في فهم وفي اقتراب . وهو بأسلوبه الالتزامي في العمل الجماعي وانكار الذات لا يتشابه أيضاً مع مسرح القطاع الخاص . لكن محاولات مسرح المستقبل هذه نادرة الوجود ، تظهر وتختفي في سرعة نتيجة عوامل كثيرة ، فلا نعد لها حساباً أو نحس تجاهها بالتفاؤل نحو الخروج من أزمة المسرح العربي .

ولعل الثورة الثقافية هي الطريق الوحيد إلى ميلاد مثل هذا المسرح في كل أقطارنا العربية ، ثم فرضه نوعاً وكما . لا يهم بعد ذلك في رأيي مكان الالتزام في هذا التصنيف الذي تقيد به موضوع البحث ، بين مسرحي القطاع الخاص والقطاع العام .

ولعلها أحلام أو أضغاث أحلام . لكننا يجب أن نحمل طاقة التفاؤل دائماً ، حتى يحقق الله سبحانه وتعالى الخير للوطن العربي الكبير .

الهوامش :

(1)A.I.Arnoldov:
Szocialista életmód és Kultura, Kossuth könyvkiadó, P. 118.

(2) Arnold Hauser:
Philosophie der kunstgeschichte, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhand lung, München 1958, Hungarian Translation Tándori Dezs ő, 1978, P. 5.

(3) Ibid, P. 7.

(4) Social Research, Newyork 1973. 40 Vol. No. 3, P.P. 375, 563.

(5) Nemurak Anna:
Vahtangov Műhelye, Gondolat, Budapest 1979, - Vahtangov, Jevgenyij' Bagratyionovics (13. 2. 1883- 29. 5. 1922).

(6) Békés Tamás:
Izlés és Kultúra (Taste and Culture), Izlés, Népművelés, Művészet (Taste, Public Education, Art), P. 270.

(7) Georgij Tovsztonogov:
Gondolataim Köre, Hungarian Translation, Szekeres Zsuzsa, 1975, Magvető Könyvkiadó, Hudapest.

(8) Brecht, Bertolt:
Kleines Organon Für Das Theater 1949.

(9) Nemurak Anna:
Ibid.

(10) سافر السويسري توماس بلاتر Thomas Platter من مدينة بازل بسويسرا إلى مدينة لندن . وقد سجل في مفكرته اليومية يوم21 سبتمبر عام1599 م أنه ذهب إلى مسرح على الشاطىء الجنوبي للنهر ، حيث شاهد مسرحية بعنوان (يوليوس قيصر) . ولم يذكر اسم المؤلف أو اسم المسرح في المفكرة . لكن التاريخ يدلنا على أن المسرحية هي تراجيديا وليم شكسبير (يوليوس قيصر) ، وأن المسرح هو مسرح الكرة الأرضية (الجلوب Globe) الواقع على الشاطىء الجنوبي لنهر التايمز .

الباب السادس

في التجريب



• هاملت .. أمير الدّانمارك
دراسة ونقد

مسرحية شيكسبير الخالدة «هملت» أمير الدانمارك كتبت عام 1601 يقوم بأدوارها ثمانية عشر ممثلاً وممثلتان إلى جانب بقية الأدوار الثانوية المساعدة والمتحركة . . وهي بالرغم من مضي 383 عاماً على كتابتها فإنها من أكثر أعمال شيكسبير تمثيلاً لا سيما وإنها باقية تأخذ في كل مرة شكلاً جديداً. ومن هذا يتضح أن العمل الشيكسبيري العظيم قد ضمنت له كل الضمانات ليلبس روح العصر الذي يخرج فيه إلى النور ليصل دائماً إلى نهاية واحدة وغاية واحدة وهي إبراز شخصية هملت بفلسفتها وتطوراتها أمامنا ، وفي الإطار الذي يحدده مخرج النص.

تنقسم أعمال شيكسبير إلى مرحلتين . . المرحلة الأولى حيث قدم فيها أعماله الأولى مثل مسرحيات «تيتوس أندرونيكوس والدرامات التاريخية هنري السادس بأجزائها الثلاثة وريتشارد الثالث والثاني والملك جون وهنري الرابع بجزئيها الأول والثاني ثم هنري الخامس.»

أتبعها بعد ذلك بمرحلة الكوميديات الشيكسبيرية من بينها « خاب سعي العشاق وكوميديا الأخطاء وتاجر البندقية وكما تهوى » .

ثم تأتي المرحلة الثانية حيث تتسم أعماله فيها بالقوة الدرامية إذ تقع ضمن هذه المرحلة أعظم أعمال الشاعر الكبير. فنرى ابداعاته الأدبية في« يوليوس قيصر وهملت وعطيل والملك لير ومكبث » وفي نهاية مراحل حياته يعود مرة أخرى إلى

الكوميديات حيث يقدم « دقة بدقة وقصة الشتاء والعاصفة » .

والواضح أن هذه المرحلة كانت مرحلة انتاج فياض مسترسل مليء بالقوى الدرامية والخبرات التي اكتسبها الشاعر خلال مراحل أعماله في الحقل المسرحي، حتى استطاع أن يُتوّج أعماله في هذه المرحلة الثانية بأربع من دراماته الكبرى (هملت ، مكبث ، الملك لير ، عطيل) . والحقيقة أن هذه المرحلة قد أكدت لشيكسبير العظمة وانفرادية المجد، إذ أن جدية إنتاجه قد ارتفع إلى مستوى عال جعل الأذهان تعود إلى تذكر عظمة الآداب الاغريقية القديمة رغم الفارق الكبير طبعاً بين كل من التراجيديات الاغريقية والشيكسبيرية. فالدرامات الكبرى ومن بينها مسرحيتنا (هملت) بحثت في حياةالإنسان ومشاعر الإنسان ومصير الإنسان. . هذه القضايا التي تبحث على نطاق واسع ماسة أوتار النفس البشرية بطريق مباشر يرفع قيمة فعّالة من الكيان الانساني للفرد في مسرح شيكسبير . فالغدر والخيانة ورفاهية الإحساس والتعامل والعلاقات البشرية والغيرة والطموح وعقوق الذرية وحب السؤدد والعظمة . . كل هذه القضايا تناولتها المشاعر وضمّنها مسرحياته في المرحلة الثانية أهم مراحل حياته الأدبية. وكان واضحاً فيها تأثير العشر سنوات الماضية على بداية هذه المرحلة إذ كان لها أكبر الأثر في اكتساب شيكسبير الشكل الأدبي المكتمل الجديد .

ما هي تراجيديا هملت ؟

يحددها هملت في قوله : « اهتز الزمن . . وأتى بالخسائر حيث وُلدت » . . وهملت كعمل فني لشيكسبير قد قُيّم على مختلف الأزمان والعصور منذ ولادته إلى الآن. كانت أهم الدراسات عن المسرحية هي التي قدمها في نهاية القرن السابع عشر الناقد والشاعر الإنجليزي درايدن (1631 ـ 1700) حيث قال : « إن هملت منذ ظهورها قد بعثت روحاً درامية أخذت تأسر لب مختلف الكتاب في العالم حتى حاول أغلبهم تقليد الطبيعة الدرامية الجديدة ذات التأثير العالي التي

وضعها شيكسبير في هملته » . وفي القرن التاسع يصرح « هازليت » بأن هملت شيكسبير قد جعلت كلا منا هملت . . هذا بينما يعلن الناقد الروسي بالينسكي في القرن التاسع عشر أيضاً أن هملت الشيكسبيرية درة غالية من درر الأدب المسرحي العالمي تشع بنورها وبأخلاقياتها وبشاعريتها الخلاقة من خلال التاج ودسائس البلاط .

والأصل للمسرحية أن المشكلة المسرحية في هملت ترجع إلى قديم العصور ، فقصتها من أصل لاتيني يذوب وينصهر في الحقيقة الدرامية التي تشعها حوادث القصة المسرحية ويرجع ذلك إلى بداية القرن الثالث عشر وإلى أعمال المؤرخ التاريخي الدانمركي سيكو جراماتيكوس حين وردت ضمن أعماله ما يؤكد هذه القصة ضمن كتاب تاريخ أصدره بعنوان (قصة الدانمركيين) الذي كتبه باللغة اللاتينية . وفي عام 1570 ونتيجة لأصل (قصة حياة الأمير أملث) ضمن عمله المسمى (قصص تراجيدية) . وفي عام 1608 ظهرت الترجمة الإنجليزية لأعمال هذا الكاتب الفرنسي . وما من شك في أن هملت الشيكسبيرية (قصة حياة هملت) قد أُخذت عن أعمال بيل فورست. إلا أن الثابت أنه في القرن السادس عشر وفي السنوات الثمانين على وجه التحديد، حُولت هذه القصة إلى عمل توأمي. والمعتقد حتى الآن أن مؤلف هذه المسرحية هو توماس كيد. كما أن هناك قولاً شائعاً بأن كيد قد استعان أيضاً بالدراما الأسبانية في هذا المجال. غير أن أثبت الأقوال تؤكد أن الفضل يرجع في هذه القضية إلى بيل فورست وكذلك إلى كيد. وأول عمل لهملت عند شكسبير يعود على وجه التحديد إلى يوم26 يوليوعام 1602، ثم ظهرت بعد ذلك المسرحية في طبعات أخرى عام 1623 .

ومسرحية هملت ما زال يعاد حتى اليوم بكل فخر تمثيلها في مختلف العواصم الاوروبية الغربية منها والشرقية . . فمفكرة صمويل باليز تؤكد أن الممثل بيترتون جاريك قد لعب دور هملت بأمانة بالغة ، وفي القرن الثامن عشر أعاد هملت في عظمة وأبهة . . وفي القرن الثامن عشر أيضاً وفي نهايته بالضبط أعاد إدموند كيد

تمثيل هملت في ظل الرومانسية التي شغلت العالم المسرحي في العالم، ورغم ذلك فقد نجحت الكلاسيكية نجاحاً رائعاً . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر قام إدوين بوث بتمثيل شخصية هملت فأتى بجوانب جديدة أضافت مفاهيم جديدة للشخصية الشيكسبيرية الخالدة . وبالنسبة للقرن العشرين لا يمكن نسيان ما أضافه الممثل لورنس أوليفييه ومن بعده الممثل جون جيلجيد في هذا المجال. . وأخيراً ما أتاه ممثلنا العربي كرم مطاوع في هذا المجال . (مثلت المسرحية في موسم 54 / 1955 أيضاً في الاتحاد السوفيتي في وقت واحد على مسرحين مختلفين في موسكو ولنينجراد) .

وجهة النظر الأدبية :

خيال شيكسبير في المرحلة الثانية من أعماله كان دائماً يجنح إلى البعيد وإلى القديم ، كما كان يفكر في المدن الخيالية وغير الحقيقية ، وبالتالي كان يضع في هذه الشخصيات التي يمكن أن تظهر وسط هذا الفكر الخصيب من الخيال أو من البعيد أو القديم كل آماله في الإنسان وكل خبراته في مشاكله وحياته ومصيره ومشاعره حتى يمكن لها أن تتصرف أخيراً بما يحسه الشاعر الكبير .

والقديم في مسرحيتنا هملت يرتبط بويتنبرج الجامعة التي كان يتعلم فيها أمير الدانمرك هملت. وحيث أتى منها في أول المسرحية بعد إخطاره بنبأ وفاة والده هملت الكبير ، هذا الموت المفاجىء . ولكن شيكسبير لم يكن يتقيد بعد ذلك بشيء غير ذكر القديم ثم هو يترك بعد ذلك المكان والعصر أحياناً ولا يهتم بتحقيقهما واقعياً في مسرحيته ، وعلى ذلك نرى أن المكان والعصر يفقدان واقعيتهما في النص الهاملتي عند شكسبير، بينما نراه يركّز على الوجود الفعلي القصر والملك المغتصب لعرش أخيه ولحرمة زوجة أخيه ورئيس البلاط الوصولي المنافق ، بل ونفر كبير من رجال الحاشية.

والمسرحية تبدأ عادة بحادثة قتل بشعة في ظروف غريبة غامضة حيث يظهر

شبح هملت الأب ، ليس نتيجة شرود أو هذيان أو خطأ ، ولكنه يظهر كحقيقة دامية ، حيث يعيد إلى احساس المتفرج الضغط الدرامي لأحداث سابقة حتى على بدء العرض المسرحي نفسه وحيث يمهد في أول المسرحية وفور بدئها وانفراج الستار عنها إلى الظلام الشديد وإلى السواد الذي يملأ مساحة الرقعة الدرامية ، في قلب الأمير الشاب هملت. وحيث يساعد الشبح على كشف لواعج هملت ثم الافصاح عن وجدانياته بل وهمساته الداخلية . وظهور الشبح على هذه الصورة محملاً بما أراده له شيكسبير إلى جانب شخصية هملت الشاب كي ينتزع تعاطفنا على قضيته التي تبدو خسارته لها منذ بدء العرض المسرحي . . ليس هذا فقط، ولكننا نحس أيضاً بحالة اندفاع داخلي نحو نصرة هاملت الشاب في قضيته ضد الظلم والعسف وإلى تضحية بالغة من جانبنا كمتفرجين لمصاحبة هملت في طريقه الطويل المظلم دون تراجع أو حتى تفكير في هذا التراجع .

كثير من الشعراء والادباء من اختاروا مثل هذا التكنيك الذي ظهر في الشبح وطريقة ظهوره من حيث الغموض الذي بدا عليه ومن حيث الطريقة نفسها التي ظهر بها للتأثير على النفس البشرية المشاهدة من خلال نظريات للعصر . . ولكن ثبت نتيجة الدراسات الأدبية أن أحداً منهم لم يستطع الوصول في كتابته أو في تكنيك أعماله إلى ما وصل إليه شكسبير من الأصالة والدقة والمباشرة الحسية والانطلاقة في الشاعرية . فشيكسبير كما قلت يحب الخيال ويعبده بل ويتعشقه ومن احساسه النابض . هكذا تولدت كل أشكاله الخاصة في مسرحياته مليئة بالنبض الإنساني الذي يحيل في تخيله إلى البدائية غير المشذبة المهذبة فجاءت وقد كستها الطبيعة مسحة أبعدت عنها الاصطناع أو المبالغة .

فالأحداث في المسرح عادة ما تكون كخيوط العنكبوت معقدة ومتشابكة ، وعلى المشاهد أن يقتنع بهذا الشكل المسرحي الذي هو مظهر من مظاهر الدراما الجيدة ، كما عليه أن يمتلىء بما أسموه (المساعدة في الشعور الفني) وذلك بأن يبذل

من نفسه الاستعداد على تقبل التطور الحدثي للنص المسرحي الذي يشهده حتى يشعر بشعور صاحب البيت الذي يستقبل ضيفا في بيته . . هذا الشعور الذي أسماه علماء المسرح (الاحساس البيتي أو المعيشي) للعملية الفنية، وهـذا يقتضي أولاً من الكاتب المسرحي أن يضع خطة انفرادية من خلال كتابته يستطيع بها أن يتقابل مع أحاسيس المشاهد ووجدانياته ووجهات نظره التي يمكن أن تتولد لديه أثناء مشاهدته للعمل الفني . . حتى لا يفقد هذا المشاهد . كل أنواع الفنون جامعة في حاجة إلى هذه العلاقة بين الفنان والمشاهد ، فالراسم أثناء تنفيذه إحدى اللوحات يعود بقدميه خطوتين للوراء بعد كل لمسة وكل بقعة لونية ليشاهد أثرها على المشاهد من خلال عينيه هو مستعيضاً بهما عن أعين المشاهد أو الناقد ، كذلك الخطيب فهو يحس بأحاسيسه الداخلية أثناء مراجعته لمادة خطبته بوقع هذه الخطبة وليتخيل نفسه وقد ارتفع صوته بل هو يسمع صدى الصوت بآذانه من داخل نفسه . وهكذا أيضاً حال الكاتب المسرحي الجيد الذي يفهم المسرح ويحس الصلة بين الأدب والفن . . فنان المسرح الذي يرى بعينيه كتابته ويحس تأثيرها ووقعها حين يقرأها . . فإن كلاً منهم يحاول في مرحلته الثانية الاقتناع والاقناع . . الاقتناع حسياً والاقناع عملياً لأن يبني وأن يطور المهمة الفنية الصعبة سواء كان رساماً أو نحاتاً أو كاتباً مسرحياً أو شاعراً. والمسرح ـ هو ما يهمنا في هذا المجال ـ يحتاج إلى ما يسمى بعملية (التفسير أو التعريض) . ونحن نرى أن شيكسبير قد وصل في مسرحيته هملت إلى أبعاد معينة لها ثقلها الأدبي والفني . وعلى هذا يمكن أن نقول إنه من المهم جداً في مسرحية كمسرحية هملت إعداد الجمهور لاستقبال الحادثة غير العادية . . ألا وهي ظهور شبح هملت الأب ، فضلاً عن القائه خطاباً طويلاً إلى ولده الإبن الشاب هملت. ولهذا عمد شيكسبير نفسه في كتابته للمسرحية إلى إظهار الشبح بدون حديث أولاً ودون أن ينبس ببنت شفه كخطوة أولى حينما يراه مارسيلاس وبرناردو في المرة الأولى (الفصل الأول ـ المنظر الأول حسب التقسيم الشيكسبيري) ـ ثم عودته في نفس الفصل (المنظر الرابع) صامتاً أيضاً ، ثم نُطقه بعد ذلك برسالته الطويلة إلى ولده في نفس الفصل (المنظر الخامس) . يفصل بين عودته الأولى والثانية منظر « حجرة

في القصر ، حيث يجتمع الملك والملكة وهملت وبولونيوس والحاشية في قاعة العرش (المنظر الثاني) ، وكذلك منظر حجرة بولونيوس (المنظر الثالث) . ومن خلال المشهدين اللذين يفصلان الشبح وأخباره بل ويهدئان ويغيران نتيجة لذلك من أحاسيس الجمهور إلى رغبة أشد في متابعة الشبح بل إلى لقائه ثانية إشفاقاً على ولده هملت الشاب وكأن هملت ولداً لكل المتفرجين . إشفاقاً على هملت الذي لم ير الشبح هو الآخر في مرّته الأولى ، ولكنه سمع بأخباره فقط من هوراشيو والحارسين . . من خلال هذه الفترة المتعمدة تتولد الرغبة الجماهيرية في اللقاء مع الشبح ، وهنا يبرز جمال التكنيك الإنساني وقوته وعبقريته . . في قوة الشاعر شيكسبير في الاجتماع بجماهيره حول نقطة واحدة يسيطر من خلالها على المشاهد وبأقوى الإمكانيات الدرامية .

وعلى هذا الأساس تبرز لنا من النص قضية درامية أخرى . . إذ نرى الفصل الأول في تكنيكه من بداية المسرحية حتى القسم يظهر وكأنه خطة حربية وضعت وفق تخطيط وتكتيك محكم الابداع بحيث يوصّل إلى الشعور بالضغط وإلى اكتشاف الحقيقة الدرامية وإلى الشعور بالمأساة الإنسانية التي وضعها شيكسبير في صدر هملت الشاب .

فإذا ما تدرج شيكسبير في مسرحيته وسار بأحداثه نحو الصعود وجدناه يضع الفصل الثاني وقد ركز فيه على عدة نقاط أهمها (ادعاء هملت للجنون) . . حيث تبدأ أيضاً مرحلة هامة من مراحل المسرحية . فيرسم ادعاء هملت للجنون متصارعاً مع رغبات الملك الآثم وألاعيب الجاسوسين روزنكراتز وجيلد نشترن اللذين عهد إليهما بمراقبة أسرار هملت وخلجات فؤاده . وبين هذا وذاك نجد عاملاً ملطفاً (ولو أنه استرسال أيضاً من وجهة النظر الشيكسبيرية في التسلل الحدثي) هو وصول الممثلين حيث يعمل هملت على اعداد الخطة لمحاولة كشف فعلة عمه كلوديوس .

ثم نصل إلى الفصل الثالث حيث تتجه المسرحية إلى ما يقرب من الذروة ،

ويبدأ الفصل بحجرة في القصر الملكي حيث نشهد اجتماعاً بين الملك والجاسوسين ثم الخطة مع أوفيليا، وبعد حفل التمثيل يصل هملت إلى مقابلة أمه غاضباً. . هذه المقابلة العظيمة التي تعد من أخلد المواقف الدرامية في تاريخ المسرح العالمي وأدبه، وينسج الشاعر شيكسبير بحكمة تسلسل المواقف متتابعة الواحدة تلو الأخرى، فيقتل بولونيوس ويزداد غضب كلوديوس ويشتد ، كما تزداد درجة الضغط والكراهية والحقد فيتحول معها كلوديوس هو الآخر إلى مرحلة أخرى أشد وأقسى. وينتزع شيكسبير من قلبه آخر لمسة احساس انسانية ليجعله يفكر بل ويشرع على الفور في تدبير مؤامرة لقتل هملت الشاب أثناء نفيه إلى خارج البلاد إلى انجلترا. ويقف العظيم شيكسبير لحظة تنزل فيها الستار ليبدأ بعد ذلك حوادث الفصل الرابع . وأنا أقف هنا برهة قبل بدء هذا الفصل حسب التقسيم الشيكسبيري للفصول والمناظر، إذ أن في الاستراحة التي وضعها الشاعر ما بين الفصلين الثالث والرابع تظهر التراجيديا المؤلمة لشخصية أوفيليا وما يصاحبها من أحداث أهمها عودة هملت فجأة إلى الدانمرك . ثم يأتي الفصل الخامس والأخير في المسرحية وهو أعظم الفصول وقمتها حيث مشهد القبر الذي لا يعادله مشهد في تاريخ الأدب المسرحي حيث يمتزج المزاج الغريب المضحك بالإحساس الدرامي القاسي وحيث تختلط الفلسفة الذهنية بالإشعاعات الضاحكة الباكية تصل في قمتها إلى غليان أعظم والتحام مذهل يخلع القلب ويفطر الفؤاد.

هذه هي المراحل الدرامية التي نسجها ووضعها شيكسبير راجياً من مسرحيته التتويج الدرامي الذي أحس به، والذي حاول أن يشرك فيه معه المشاهد المسرحي من خلال التطور الدرامي والخطة الخمسية التي ضمنها فصول مسرحيته الخمسة مبرزاً إياها من خلال الإعداد الدرامي واللفتات الدرامية ومراحل الشد والجذب ودرجات التطور والأشكال المختلفة من الأخطار والمخاوف حتى يستطيع في النهاية أن يستحوذ على قلب هذا المتفرج بل وعلى أحاسيسه ويشده إلى صفه .

تصنيع الشخصيات

اتخذ شيكسبير أسلوباً غريباً بل ومعارضاً للصورة والشكل اللـذين تظهـر عليهما الأحداث بالنسبة للمشاهد المسرحي . . اتخذ هذا الأسلوب الذي أطلـق عليه (أسلوب الشرف البديهي) حيث سار في طريق آخر يكاد يكون متعارضاً مع مظهر الشخصيات في هملت.

فالأحداث كما هو واضح أحداث دسائس وتعقيدات ومؤامرات ، لهذا كانت الحساسية في النسج عاملاً هاماً من عوامل تصنيع الشخصيات في هملت . فرسْم الشخصية أو تصنيعها يتم أولاً بأحوالها في الحياة العامة ثم بالحكم عليها من خلال التأثير الذي تُولده تصرفاتها . لهذا ركز شيكسبير جهوده عند تصنيع الشخصيات في هملت أن يولِّد بسرعة وعلى قدر المستطاع الشكل الكوارثي الذي ينبىء بالكوارث ويتسم بالطعنات والضربات حتى يستطيع أن يحصل على التأثير الدرامي المطلوب من اللحظات الأولى . فإذا ما ظهرت غالبية شخصياته وأبطال مسرحيتـه على هذا النحو واستطاع هو التوفيق في ذلك وتوليد ذلك الاحساس من الممثل ونقلـه إلى المشاهد المسرحي من فوق خشبة المسرح ، كان من السهل نتيجة لهـذا الإحسـاس المتولد أن يتابع بناءه الدرامي للشـخصيات وتطورهـا على المدى الطـويل البعيد للمسرحية ولأحداثها . وهي نفس الخطة التي اتبعها ـ رغم بدائيتها ـ في مسرحية ريتشارد الثالث، حيث ينم مونولوجه الشهير الذي يفتتح به المسرحية عن شخصيته والشكل القائم البشع الذي تظهر به الشخصية من تصرفاتها وما تقصه عن نفسها في مونولوج الافتتاح . وكذلك الحال في مسرحيته انطونيوس وكيلوباتـرا في حوار أنطونيوس مما ينبىء عن شخصيته العابثة منذ أول المسرحية . وكذلك فلاشتاف في أول مسرحيته المسماة باسمـه أيضاً ، وأخيراً في الحـوار بـين شخصيتـي بروتـاس وكاسياس في افتتاحية مسرحية يوليوس قيصر .

لهذا كان من المهم أن يعتني شيكسبير بأول لقاء لجمهوره مع بطل مسرحية هملت ، وقد نظم كل الامكانيات على أن يكون قدومه الأول عظيماً مشبعاً مفعماً

ومفصحاً عن أفكار الشاعر وأفكار هملت نفسه . فهو يظهر بين الحزن والوحدة والكآبة حيث بقيت هذه المظاهر ظاهرة على السطح بين ملكه وملكيته وحاشيتها، وباطناً بينه وبين نفسه فقط منقطعاً معها عن الدانمرك بل عن العالم بأسره يحمل عبء حزنه الأليم على وفاة والده مرة وعلى زواج أمه من عمه مرة أخرى . وهو في حمله هذا ينوء به وبالحقيقة التي لا يعلم عنها شيئاً كأنه البرعم الحائر . . يساعد في تحمّله هذه المشاق طبيعة شخصيته التي ولد عليها، والتي اتسمت بالنبل والأخلاق والحساسية . . هذه المظاهر الطبيعية في الشخصية التي حولته إلى ناقم على فعله لم تُطلقها نفسها النبيلة وأثرت فيه ـ كما ورد على لسانه ـ من أن أمه تزوجت بعد فترة قصيرة من موت زوجها وملكها الأول ولم تنتظر حتى تبرد تماماً الفطائر واللحوم إذ قُدّمت حاجات المأتم في عرسها . . فطائر ولحوم باردة ، وكأنها أهل لهذا الصفيق الجديد كلوديوس تعادله في برودته وصفاقة فعلته . من أجل هذا الشعور الكبير الذي يحس به الأمير هملت ومن أجل هذه الفعلة الشنعاء التي لا تقبلها أخلاقيات الأمير الشاب كَره هملت أمه بل والعالم من حوله. ويظل تفكيره من خلال هذه النقطة بادئاً حتى يقوده إلى اليأس وحتى يعمل في تفكيره إلى «الموت أو الحياة» عنوان منولوجه العالمي الشهير.

وأضف إلى ذلك أن مقابلة هملت لشبح أبيه نقطة هامة من نقاط تطور الدراما ومن التحويل في شخصية هملت نفسه. ولقد ركز عليها شيكسبير تركيزاً شديداً واستطاع من خلال تركيزه هذا أن يسير بالدراما في خضم المعارك النفسية إلى ما يصل بها إلى القمة الحديثة . إذ باختفاء الشبح بعد أن يفضي إلى ولده الشاب باعترافاته يكاد هملت أن يكون على شفا بركان من الجنون. فيكتب كل ما حدث وكل ما أوصى به الشبح في مفكرته (مما لم يرد في العرض العربي ولم يتضح) لينفذ الوصية بحرفيتها رغم فقدانه السيطرة على نفسه في موقف واحد من أثر رد فعل عليه بالنسبة للمقابلة العظيمة التي تمت بينه وبين شبح أبيه ، حتى أن هذا التأثير يظل معه ملازماً له إلى فترة طويلة حتى بعد مقابلته لهوراشيو وصديقيه

الحارسين إذ لا يستطيع معهم حتى في هذا المشهد أن يمسك بتلابيب نفسه. ولكنه يبقى تقريباً على نفس الاضطراب الذي قابل به الشبح من قبل في أعلى القلعة وعلى جانب من أسوارها الشاهقة .

فإذا ما بحثنا فكرة الجنون وادعائها عند هملت نجد أنه أراد بهذه الفكرة الطارئة أن يكسب وقتاً فقط . . يكسب وقتاً ليتحقق مما أفضى به إليه الشبح ، وبهذه الفكرة نفسها (فكرة الجنون وادعائه) نجد هملت يلذ له ويسعد بأسلوب إدعاء الجنون. حتى أنه يستعمله مستقبلاً ولفترة طويلة ومع شخصيات أخرى في القصر كما حدث عند مقابلته لبولونيوس ثم عند لقائه بحبيبته أوفيليا . . عل في ذلك ـ كما ظن هملت ـ اظهاراً للين جانبه ورقة طباعه وجميل خلقه في ارتدائه لهذا القناع الغريب كما يقول . وكم سمعنا عن هملت في القدم وما هو مشهور به من أن (هملت تظاهر أو ادعى الجنون) حتى لا يؤذي شعور الملك الأب المقتول . . ولكن كلوديوس لم يفعل فعلته الشنعاء في إطار من السرية، بل لقد قتل الملك الطاهر الأب على مرأى من العيون في القصر. لهذا كان من المعقول جداً ما فعله شيكسبير حينما جعل هملت الشاب يدعي الجنون بعد مقابلته للشبح . . ولكن لماذا تظاهر هملت بادعائه الجنون ؟ وهل من المعقول ألا يعتقد المغتصب كلوديوس أن هملت يعرف سر فعلته الشنعاء ؟ في الإجابة عن هذه التساؤلات تبرز عبقرية شيكسبير . فهملت لغرض آخر ادعى الجنون وتظاهر به أمام كل من في القصر . . أولاً لم يكن لسبب ما ولكنه كان مضطراً إلى أن يسلك هذاالسلوك حتى يستطيع أن يخفي كل الظواهر التي كان يمكن أن تبدو عليه من خلال تصرفاته المستقبلية إذا شرع في التفكير في شيء أو تقرير شيء . . خاصة بعد أن افتضح أو كاد يفتضح على مستوى العموميين أمر مؤامرات الملك وسهراته وحفلاته وتصرفاته السيئة وعدم احترامه حتى لليالي الحداد على الملك الراحل . فقد اعتقد هملت أن هذا التصرف (ادعاء الجنون) يمكنه من تخبئة وحجب ما قد يمس به أو يحاول رسمه للمستقبل الغد بالنسبة لأمه أو لعمه أو لبولونيوس أو روزنكراتز أو

جلدنشترن . . هذا إلى جانب مواراته التراب على السر الذي يحويه بين ضلوعه .

لهذا كانت دخلة هملت الأولى على جانب عظيم من الأهمية حتى يظهر في حالة من الاضطراب الشديد . . من الحساسية . . من الاعتـراض على ما يدور حوله من تصرفات . . من الاشمئزاز للأوضاع القائمة في ظل نظـام عمـه الملك الجديد . . من الانكسار الذي يحس به قلبه ويمس ضلوعه ويكوي أحشاءه . . ثم يتطور أمره بعد ذلك فيسير في هذا الخط الدرامي مطـوراً إياه على طول مراحـل الفصل الأول في المسرحية. إن هذه الأحاسيس التي رسمها شيكسبير توافق كل التوافق الشكل السيكولوجي كما تتسم بالشكل المسرحي وتكنيكه إلى حد كبير . . ذلك أن هذا الادعاء القائم من جانب شخصية هملت والذي يقع تأثيره أيضاً على نفس الشخصية له أثر فعـال على هملـت وعلى الأحـداث المجـاورة له بل وعلى الشخصيات التي تتعامل معها شخصية هملت. لهذا كانت هناك أهمية كبيرة في المسرحية . . خاصة إذا كنا نحن جمهور المشاهدين نعرف أن هملت ليس مجنوناً حقيقة وإنما هو يدّعي ذلك حتى يستطيع أن يصل إلى هدفه في معرفة الحقائق لمقتل أبيه . . وهكذا تنسجم أحداث شيكسبير ونتعاطف معها ونتسابق إلى الوقـوف لتعضيد هملت في تصرفاته وفي موقفه في ادعائه للجنون . . إن هذا الادعاء لا يأتي بالسهولة المتخيلة ولكنه عمل شاق وصعب أن يقتضي من الممثل أن يلبس قناعاً جديداً يغطي به وجهه الحقيقي ليظهر بقناع يمثل وجهاً آخر، يمثل شخصية تدعي الجنون . . . ثم هي تراقب بعد ذلك ما يثيره هذا الادعاء في الشخصيات الآثمة المجاورة . ومن اكتمال اللعبة التي يقوم بها هملت يحس الجمهور المتفرج باللذة في مراحل كشف الجريمـة ورفـع النقـاب رويداً رويداً فيسـير مع هملـت. بل مع المسرحية في تطورها الدرامي عن اقتنـاع وعـن حب لتجـد بعـد ذلك سيلاً من المشاهدين وجيشاً جراراً من الأحاسيس النابضة تلتهب لقضية هملت وتدافع عنها وتنتظر الخلاص للملك القاتل كلوديوس.

وهملت الشاب ليس غبياً وليس متغابياً ولا تدخل في شخصيته عباطـة أو

سذاجة ، ولكنه قطعة قلب طيب محموم بالدم الارجواني النقي ، يتمتع بذكاء وعبقرية وسمو في الخلق وعلو في الاحساس ، ورغم ذلك فنحن نجد بولونيوس وروزنكراتز وجيلدنشترن قد كونوا من بينهم عصابة ضده للعب به والفتك بحياته في طريق الوصولية للرضاء الملكي وفي إطار خادع من الوصولية والنذالة وخيانة الصديق بل وخيانة أسمى مشاعر الحياة (الحب) . ولكن هملت إزاء كل هذا يعرف كيف يمثل ادعاء الجنون وهو يستطيع تمثيل دور المجنون إلى أبعد مدى مما قد يوقع أعداءه في جنون من تصرفاته . يعرف كيف يمثل الجنون لأن له قلباً حساساً نابضاً بكل المشاعر ومتجاوباً مع كل ما يمليه عليه الذهن من اقتراحات واعتبارات . ورغم صغر سنه لأن عيشة البلاط ومراحل دراسته وظروف حياته وإقامته خارج الدانمرك قد فتحت أذنيه على أساليب الحياة ومظاهر الخير والشر والحب والدسيسة والوفاء والغدر فيها . . وهذا أيضاً ما يجعله بريئاً أمام أعيننا كمشاهدين وما يقربه لأذهاننا كشهود اثبات لحادثةٍ مسرحية (يمثل وجهة نظرنا جميعاً في المسرحية له صديقه الحميم هوراشيو) .

وشخصيات شيكسبير على العموم وفي العادة لا يتجمدون أبداً في أماكنهم بل هم يتصرفون دائماً ويتألمون ويقاسون ثم يُولّدون بعد ذلك تأثيراً كبيراً علينا. فشخصياته ليست صوراً من كتب مطبوعة ، ذلك لأنهم بحقائقهم على المسرح إنما يكونون قوانين بشرية تجد صدى سريعاً لها في صدور البشر المشاهدين على مستوى التدفق والفيض الإنساني الذي يصلون من خلاله إلى مرحلة التحقيق الذاتي للشخصية نفسها في الإطار الفردي بالنسبة للدور المسرحي وفي الإطار الجماعي (العام) بالنسبة للمسرحية بأجمعها . هذا ما نجده مثلاً في شخصية شيلوك في مسرحية تاجر البندقية ويظهر واضحاً في الارتقاء . . الارتقاء الذي يحدد الشخصية والذي يؤدي إلى حقيقة التبدل أو التقلب بعد اصدار الحكم عليه . كي نجده في مصير شخصية بروتاس في مسرحية يوليوس قيصر من حيث التقلب وعدم الثبات . ونجده أخيراً في مصير بطل مسرحيتنا هملت. فنحن ننتظر بعد التأثيرات

الجديدة التي تنتاب شخصيته بعد مقابلته للشبح بعض التصرفات الجديدة في الشخصية .

ونحن نجد في الفصل الثاني ـ وبعد انقضاء شهرين على حوادث الفصل الأول ـ نجد هملت يمثل الجنون . ماذا وصل إليه هملت من جديد ليتصرف على هذا النحو ؟! وماذا يبقى من تصرفه هذا ؟ . إنه في الحقيقة لا يفضح نفسه أو قل أن شيكسبير لا يفضح شخصيته بهذه السهولة ، ولكن هملت نتيجة لهذا الجنون يكون مصدر شك وريبة للملك الذي يتبعه بحواسيسه . . ولكن هذا التحدي الداخلي غير الظاهر والتمادي في هذا التحدي من جانب هملت ماذا أفاد ؟ . لا شيء . . هذه هي عقدة المسرحية أو رباطها . فشيكسبير نفسه يجزم بل يوضح في مواقع كثيرة أن هملت لا يفضح نفسه ولا يفصح عن شيء من تصرفاته . بل وحتى بعد حضور الممثلين وبعد مونولوجه الشهير فإنه لا يزال يقف موقف الاتهام من هملت لأنه لم يفعل شيئاً . حقيقة أنه بحكاية الممثلين أراد أن يكشف حقيقة جرم عمه الخائن ولكنها خطة جاهزة فقط وليست مقرونة بخطوة إلى الأمام حيث تحققها عملياً الخطوة الثائرة بالحدث الانتقامي . والممثلون لم يأتوا إلى القصر نتيجة لبحث هملت عنهم لتمثيل المسرحية المتفق عليها للكشف عن القاتل ولكنهم أتوا صدفة حيث لقن هملت ممثلهم الأول بعد الأبيات المضافة والتي تساعد على كشف جريمة العم . فكل هذه التحركات والتطورات لم تكن مدروسة إذن ، بل جاءت بمحض الصدفة . فإذا فرضنا أن فرقة الممثلين لم تصل إلى القصر ولم تكن في طريقها أصلاً أو ضمن (ريبورتوارها) الرحال إلى مدينة (هلسنج) مكان الأحداث . إذن لكان من المحتمل أن يتشكك هملت في الشبح وفي خطابه له وكلماته الطويلة . هذه الاحتمالات ومن بعدها التكهنات التي أثارها الفيلسوف الالماني هردر في كثير من بحوثه عن هملت ، كما أثارها غيره من المهتمين بالآداب المسرحية . . إلا أن الكل قد أجمع على أن شيكسبير قد سكت طويلاً عن هذه النقطة . بل وتركها بدون تفسير عسى أن تفسر القرون التالية مغزاها أو تضع فيها رأياً . والسائد بل والكل مجمع

على أن هذا السكوت إنما كان لحظة لها معناها الكبير ، ألا وهو إيصال المشاهد مضطرب الأحاسيس دون رأي محدد حتى مونولوج « الحياة أو الموت » . . . وهناك قول بأن هذا السكوت كان نتيجة خوف هملت من إراقة الدم، وهذا رأي مردود عليه لأن هملت قتل بولونيوس وكان يود لو كان هو الملك نفسه .

والحقيقة التي لا ريب فيها أن هملت نفسه لم يكن يعرف سبب تأخره في القصاص من العم القاتل ، وشيكسبير من ناحية أخرى لم يفسر هذا في مسرحيته . كما أنه من المعروف ومن المسلم به أيضاً أن هملت بعد رؤيته للشبح وبعد مرور شهرين حتى بدء حوادث الفصل الثاني لم يتقدم بأية خطوات إيجابية في سبيل الانتقام والأخذ بناصية المجرم. وقد يكون هملت باتفاقه مع الممثلين وباحساسه بصداقتهم وشرْح تعاليم الأداء التمثيلي لهم حافزاً على البحث عن مسببات قتل أبيه وإحياء فكرة مراقبة عمه من خلال التمثيل. . إذا كان هذا الغرض مقبولاً فهو في هذا يكون قد أعد نفسه للتمثيل (أو شرح التمثيل) بدلاً من أن يُعد نفسه للانتقام والأخذ بناصية المجرم. ولا يسعنا ونحن نناقش مسألة الثأر إلا أن ننتبه إلى حساسية هملت ورهافة شعوره وتكوينه الجسماني ودقة أحاسيسه ، وأن كل هذه الظواهر طبيعية وهي ليست مرضاً يمكن أن يهتم بها هملت. فالحقيقة أن ما يعيش بداخل نفس هملت هو الألم وليس الانتقام الوحشي من قاتل أبيه . . . ومنولوج «الحياة أو الموت» يؤكد ذلك ، كما يؤكد أن المونولوج نفسه ليس خطبة في كاتدرائية ولكنه بوتقة من الشعور التي تدور في فلك دوامة عظيمة المشاعر يحفها الألم من كل جانب وتملأ أغوارها الأحزان العميقة. وفي هذا إضافة وزن درامي جديد للمسرحية يصل بالمشاهد إلى مرحلة التخلخل الذهني نحو امكان متابعة مشاكل النص «هملت» ، فضلاً عن أن موقف الممثلين في المسرحية يمثل بعثاً جديداً للمأساة يضيف الكثير إلى تراثها الفكري. . هذه المأساة التي وارى عليها التراب الجاني قبل بدء عرض المسرحية. كما أن الممثلين يكوّنون بعرضهم التمثيلي هذا تحركات جديدة وتحفزات شابة آملة في قلب الشاب هملت لأن يستعيد عن قرب

ولأول مرة وعلى مرأى من بصره قصة خيانة غاية في الجرأة والخيانة واحتقار . . قصة وقعت أثناء غيابه خارج البلاد. وفي هذا ما يحفزه إلى معرفة الغيب الأسود الدفين والوصول إلى الحقيقة التائهة وسط هذه التيارات المختلفة التي تسير غيومهـا على القصر وتتستر في متاهات طرقاته.

ولكن هذا التمثيل وهذه الحفلة التمثيلية ما وقعها على هملت نفسه ؟ لا بد من الوقوف هنيهة لأبين تفسيراً خاصاً أراده شيكسبير من خلال سطوره . . إن كلمات الممثلين وتعبيراتهم المتسمة بالبيان والتي يطلقونها وربما وهم في أشد حالات انتعاشهم وسعادتهم بالإحساس الفياض الملائكي الذي يحسه الممثل منا على خشبة المسرح في دور يحبه ، لهي توكيد لأسعد لحظات الممثل تجاه فنه . . فن الممثل ـ فما بالك والتمثيل يجري أمام الملك والملكة وجمع كبير من الحاشية . . ولكن هذا الإحساس العام لدى الممثلين وهذه السعادة اللا نهائية التي يولّدها الشعور بذكاء الموهبة التمثيلية خاصة في لحظات القاء الدور على المسرح نجده يتصارع تصارعاً كبيراً مع أحاسيس شخصية ثانية لها بطولتها ـ هي شخصية هملت ـ فالموقف نفسه الذي ينبع منه الممثلون والذي ينبع منه هملت أيضاً واحد لا يتغير، فهو أيضاً يحب التمثيل مثلهم ويعطف على القضية الأدبية والمسرح . . ولكن النفس الهملتية نراها على خلاف باقي النفوس المرحة المشرئبة إلى التمثيل وإلى الاجادة ، نرى هذه النفس (نفس هملت) تميل إلى الكآبة والأسى وإلى الإحساس بالشقاء وإلى التفكير في غد مبكر يطيح بالتهيئات والتنبؤات وقضايا رؤية الشبح ومدى تفسيراته . . إنها في نفس اللحظة تعد من أشقى الشخصيات في العالم وأتعسها وليس في سلوك المسرحية فقط. إن هملت العربي لم يركز على هذه الظاهرة ،لذلك لم تتبلور القضية الشيكسبيرية ولم يطْف إلى السطح الدرامي هذا التناقض النابع من التوافق . فهملت في هذه اللحظة يحس بانكسار ما بعده انكسار، وهو في نفس اللحظة يحس أيضاً أن هذه الدقائق القصيرة التي يجري فيها التمثيل والتي مهد لها منذ وقت غير

قصير، لابد وأن تكشف عن جديد يساعد مصيره ويلهمه قرينة للبدء في الاتجاه نحو الطريق . يحس بأن عليه أن يتحرر من هذا الجمود الذي زامل شخصيته منذ البداية . ومن خلال الإحساسين الكبيرين المتناقضين تحتوي شخصية هملت في مشهدها مع الممثلين على أنبل وأدق وأعظم الانفعالات المتضاربة المتطاحنة بعضها مع البعض لتصف الشخصية الهاملتية بالذهنية . إن التركيز على أمثال هذه الأحاسيس وبلورة المشاهد المسرحية التي تضفي الثراء الدرامي لهو من الأسباب التي يعيش من أجلها نص هملت لشيكسبير حتى يومنا هذا وفي كل زمان ومكان ،لا سيما إذا كانت أحاسيس الجمهور ناتجة عن الأفكار التي تضمنها شيكسبير نصه ومواقفه في مسرحية ممهدة للغاية ومستعدة لاستقبال الكثير . . بل وللوقوف إلى جانب القضية الهاملتية الإنسانية .

وبعد حادثة التمثيل . . أي ريح عاتية تهب على النفس العزيزة الشيقة هملت ؟ إن تصرفات هملت بعد حفل التمثيل تعادل ألف مرة في اقدامها ، تصرفاتها بعد رؤية الشبح الأب قبل التمثيل . وهذا يعني أن البروفة قد نجحت وأن الملك الخائن قد رسب في الامتحان بكشفه نفسه بتصرفاته الصادرة عنه رغم حنكته في أعمال الإجرام ورغم سياج التستر الذي فرضه حول نفسه وحول جريمته لاخفائها ومحو معالمها وحول اعداده المتواصل للمؤامرات ضد هملت طوال عرض المسرحية . لكن هذا النجاح الكبير الذي يقع من نفس هملت الموقع الأكبر ينقله إلى أحاسيس جدية . . أحاسيس انتصار يحسها قلبه المعذب لأول مرة منذ بداية المسرحية. هل وضح ذلك في العرض العربي؟ - كلا . . لقد كاد يتضح ولكنه بشكله الذي ظهر عليه لم يكن في الدرجة التي أرادها شيكسبير من ناحية التفسير . . إن مؤرخي المسرح يقيسون فرحة هملت بميزان حساس ويشبهون فرحته هذه بقائد همام ينتصر في موقعة حربية عظيمة . لا سيما وأن هذه الفرحة وهذا الإحساس الجديد على الشخصية الهاملتية يأتي بعد فترة أسى طويلة . . فترة عصبية قضت على هملت أمير الدانمرك أن يظل حبيس قصره عُرضة للاتهامات والمؤامرات

والدسائس . ولو لم يكن هملت أمير الدانمرك لاستطاع بما يعرفه عن فن التمثيل أن يعمل كممثل مثلاً في فرقة ولو جوالة يغني ويرقصُ وينكّت ويسخر ويكسب لقمة عيش تسد جوعه ، ولكن الحصار الملكي قد ضرب عليه أسلاكاً شائكة زادت وخزها له ولنفسه الطاهرة.

وتسير الأحداث تباعاً ويقدم هملت دليلاً على نبله وطهارته وليس على جبنه أو تردده (حسب التفسيرات الحديثة) ، فلا يقتل عمه الخائن أثناء الصلاة ويقابل أمه في مشهد عنيف يحرك مشاعر الإنسان. ثم يأتي القدر بموت أوفيليا ويحضر ليرتس من سفره ثائراً مهتاجاً بلسانه السليط يهدد ويزمجر، ولكن هملت الباقي على حبه الثابت على مبدئه يظل انساناً كما بدأ في المسرحية إنساناً. . نبيلاً كما كان نبيلاً . . وفياً حبيباً لذكرى أوفيليا العذراء التي زُفّت إلى القبر بدلاً من أن تزف إلى عرشه كملك شرعي للدانمرك . . يظل هملت هكذا لا يميل إلى التراجع عن سلوكه وعادته ولا ينحو إلى التردد حينما يعرضون عليه بطريقة ساذجة حقيرة موضوع المبارزة بواسطة شخصية ساخرة هي من أعوان كلوديوس وعلى شاكلته. لم يقبل هملت المبارزة لأنه أمير السيف كما هو أمير الدانمرك ولكنه قبل ذلك حتى لا تهتز مشاعره النبيلة العالية أن يقول لها ذلك ـ نراه يقبل المبارزة بل ويصر على مصافحة ليرتس خصمه فيها قبل البدء في المبارزة التي أودت بحياته وحياة ليرتس وحياة أمه وحياة الملك الخائن في النهاية . إن شكسبير يقيم معادلة موضوعية بين الخسة والنبالة. . . الخسة يمثلها الملك وحاشيته المخادعة وليرتس المضحوك عليه المخدوع بأحلام الملك له وآماله التائهة في عرش الدانمرك وهو ليس بوريثه الشرعي، والنبالة تشعها تصرفاته وسلوك شخصية هملت. بهذه المعادلة التاريخية التي تقف على المستوى الأدبي العالي ينهي شيكسبير مسرحيته العظيمة هملت . فهو بينما يؤدي بالعصابة التي حكمت إلى الجحيم أخيراً، يرفع في نفس الوقت هملت المحكوم المظلوم إلى عنان السماء على أجنحة الحب والشرف والنبل والطهارة والذكاء

والرجولة، وكان سبيل شيكسبير إلى ذلك ومحور أحداثه في الشطر الأخير في المسرحية ومحركها الشاب المغرور ليرتس الذي يحركه الملك تحريكاً دنيئاً يكاد يشبه التنويم المغناطيسي رغم جعجعته وسلاطة لسانه، الذي يفقد نفسه هو أيضاً، فيقضي بذلك على أوهام خادعة رسمها له الملك رسماً زائفاً في عقله الصغير حتى جعله يندفع دون وعي إلى طلب الثأر.

هناك سؤال حير الألباب فترة طويلة وأوقع المؤرخين في حيرة من أمر مسرحية هملت وهو، لماذا عامل هملت حبيبة قلبه أوفيليا بهذه الخشونة التي بدأ عليها في مقابلته لها أثناء المسرحية ؟ حتى يسبب لها الرعب وأوقعها موقع الشك من حبه لها ؟ . ليست المشكلة في هذه المرحلة من التراجيديا الهملتية على مستوى العاطفة فقط . . بل إن لها جذوراً أعمق وأبعد من هذا التفسير بكثير . فيحنا تتجه التراجيديا إلى مرحلة تصل فيها إلى نقطة الاتلاف أو التدمير، فإن ذلك يعني شيئاً جديداً بالنسبة للتطور الدرامي للنص ، وهو هنا في هملت يعني أن التراجيديا إذا ما مالت إلى طريق العاصفة فإن ذلك يعني أن صورة من الصور تسقط من موضعها الدرامي . . ولكن ما هي هذه الصورة ؟ . إن تصرفات هملت مع أمه قد هزته هزاً ، أو بالأحرى لأقُل تصرفات أم هملت مع ابنها قد هزته هزاً لنبالته ولأحاسيسه الرقيقة المرهفة التي لم تستطع أن تتحمل توجيه اللوم أو النظرة القاسية المعبرة أحياناً عن الغضب أو الاحتقار أو الازدراء لهذه الأم التي ولدته وأتت به إلى الطبيعة ، وتصرفات أمه معه . . هذه التصرفات المشينة التي ملأت بها القصر دنساً وخيبة وحباً .

لماذا إذن تكون تصرفاته مع أوفيليا خيراً وأحسن حالاً من تصرفاته مع أمه ؟ إن التزعزعات النفسية الذي عاصرت الشخصية من خلال التصرفات السائدة في حياته بالقصر هي التي جعلت هملت النبيل يتصرف هذا التصرف الخشن مع حبيبته أوفيليا. وهي برغم إرادته (فضلاً عن ادعائه للجنون) التي جرت هذه التصرفات التي يمكن أن يقال عنها بأنها خشنة فظة إلى الظهور على خشبة المسرح في

مشاهده مع أوفيليا . يساعد هذا الانعكاسات التي تولدت في نفسه نتيجة الضغط الذي يعاني منه أثناء معيشته في البلاط .

ثم كيف يمكن أن يفكر هملت ، بعد كل هذه المصائب التي حلـت به في (الحب) ؟ وهو الإنسان الذي فقد نصف حياته ولم يبق له إلا صديقه هوراشيو بعد أبيه الراحل الملك العظيم وبعد أمه الملكة المتنمرة . ومن يدري ما نتائج هذا الحب لدى هملت لو بدأه ، وما هي مصائره ؟ وألا يمكن أن تكون نتائجه تراجيدية أيضاً مرة أخرى فيضيف مأساة جديدة إلى مأساة حياته التي يعيشها ؟ فكلما كانت أوفيليا جميلة وساحرة وعذبة ثقلت أحمال هملـت وأحزانه. وكلما تعثـرت أنفاسـه واضطربت حتى لتصل إلى استحقاق تقديم القرابين إليها على الهيكل أو المذبـح للتخفيف من حدتها . الحقيقة أن أوفيليا ومشكلاتها في النص الشيكسبيري من العوامل المزيدة لمشاكل النص، كما أن شخصيتها كما تصورها شيكسبـير تزيد من مضاعفة الأضواء وتركيزها على التراجيديا في النص بل هي تسير بها أيضاً إلى طريق النهاية .

فإذا ما عبرنا بسرعة على بقية شخصيات النص الكبير . وجدنـا أن الملك كلوديوس بجبنه وجبروته وظلمه يساعد مساعدة فعالـة في الارتفاع بالنص، وفي إضافة ظلم إلى ظلم ومتابعة جريمة بجريمة وقيام دسائس تلو دسائس إذ لا يمكن أن تعيش الشخصية بدون هذه المفاسد أو المظالم، كما نجد أن الملكة جرترود تستحق الاسم الذي تعـارف عليه رجـال المسرح لهـا وهـو (العطـب) ، كما تتبـع هذه الشخصيات بقية العصابة التي وقفت في وجه الشاب العظيم هملت . أما أوفيليا هذه المظلومة التعسة التي لم تستطع أن تفرق بين حبها وبين دسائس أبيها ومؤامراته وهذيانه فقد ذهبت هي الأخرى ضحية ضمن الضحايا العديدة التـي زخـر بهـا القصر، لم تكن لها قوة كامنة كافية على التصرف إزاء هذه الرقعة الواسعة المليئة بالخدع والأكاذيب، تماماً كالزهرة التـي نزعـت من شُجيرتهـا قبـل أن يحـل أوان نضجها، فيذهب الأمر بعقلها أولاً ثم بحياتها ثانياً.

غير أن شيكسبير يقيم في نهاية مسرحيته مشهداً فلسفياً من أبدع ما كتب في درامته ، وأقصد به مشهد (حفار القبور) . هذان الحفاران اللذان يؤديان عملهما سعداء دون اكتراث لما يحدث حولهما ودون أدنى اهتمام بالمصيبة الكبرى التي تدور رحاها والتي تهتز لها جبال الأولمب بل وكل شخصيات المسرحية من هملت إلى الملك ، هذان الحفاران يقومان بعملهما على خير وجه دون احساس ولو طفيف بالنبض الإنساني الذي يربط الفرد بالفرد والنفس بالنفس والوجدان بالوجدان والجماعة بالجماعة .

ثم هذه الشخصية هوراشيو التي هي صورة لشخصية أخرى مشابهة هي شخصية (ماركتيو) في روميو وجوليت ، مثال آخر من أمثلة شيكسبير على الوفاء المتجدد والتضحية الأبدية والذكاء والإخلاص . تظهر هكذا منذ تقلدت أعمالها في القصر حتى آخر لحظة في حياته هملت الشاب العظيم . . بل ونجدها على نفس الإخلاص والوفاء حتى بعد وفاة هملت ، فهي شخصية تشع الوفاء من ذاتها مما يندر وجود شبيه لها وعلى نفس المستوى والمعيار الأخلاقي في تاريخ الأدب المسرحي عامة .

إن هناك علاقة كبيرة بين العلاقة الدرامية ذات المستوى بين مسرحيتي هملت ويوليوس قيصر . فنفس هملت الشاعرية وأحاسيسه المرهفة ونبالته ونقائه وشفافيته لا تصلح لمثل هذا العالم الخرب الذي أقامه كلوديوس داخل مملكة الدانمرك حيث يقطن العطب وتسكن الدسائس وتعيش وحيث تقيم الحيات وتستقر ، وحيث تخدش الأساليب النابية المواضع الرفيعة الإحساس في النفوس الملائكية . . تماماً كما خدشت الملكة جرترود بتصرفاتها الشائنة قلب ولدها ونفسه . . وحتى في عالمنا اليوم ليس بمستطيع أي قلب شاب مليء بالقوة أن يتحمل فعلة كفعلة جرترود الدنيئة . . فما بالك بهملت الرقيق المشاعر ؟ .

وجهة النظر الفنية :

الإقدام على اخراج الأعمال الكبيرة خاصة إذا كانت من الكلاسيكيات أمر يقتضي التفرغ لبحث العمل الفني أصوله وأشكاله ومقتضيات عصره وظروفه ونوع أدبه ، إلى جانب المشاكل العربية التي يتعرض لها الإخراج من ناحية الديكور وخدمته النص ومدى تحقيق هذه الخدمة إلى نظام الحركة المسرحية إلى الإضاءة إلى الموسيقى والمؤثرات إلى إيجاد الرتم الخاص الذي يحدد بما أسموه جو خشبة المسرح . كل هذه الأمور الفنية يقتضي البحث عنها شهوراً وشهوراً قبل البدء في الاجتماع الأول لبروفة الممثلين . وهذا الإعداد الطويل للأعمال الكلاسيكية العظيمة أمر محتم إذ أن التمسك به والعمل على تحقيقه من الأمور التي يحسها كل مشاهد للعمل بعد خروجه على خشبة المسرح . فالتحقيق العلمي لهذه الأمور بالاستناد إلى المراجع والأفلام المشابهة والمسرحيات والعروض الأجنبية التي تناولت البحث في المسرحية . . أضف إلى ذلك الحقائق التاريخية التي توضح العصر وشكله ومذهبه السياسي والمجتمع والعلاقات الفردية والجماعية . إلى جانب الحقائق التي يجب معرفتها عن كاتب الدراما الذي كتب النص وظروفه وبيئاته والمؤثرات التي أثرت عليه وهل لها مدى أو امتداد في الكتابة وعلاقة حياته العامة بالنص ؟. كل هذه المشاكل أمر محتوم البحث عنه والتعمق في دراسته حتى يكون المخرج أو القائم على العملية الفنية من خلال ما قرأه وما شاهده رؤيا خاصة به أو فكرة أو تفسيراً أو رأياً يضيفه هو من عنده ، ويتكلم بلسانه ويكون عاملاً من عوامل ابراز الشخصية الذاتية للمخرج بالنسبة للعمل الفني . خاصة إذا كان العمل كالذي بين أيدينا الآن من الأعمال الكلاسيكية الفنية الوافرة الثراء .

ومن الانطباعة الأولى لي عند مشاهدتي للنص على مسرح دار الأوبرا استطعت أن أحس بمجهود المخرج وقيمة الدراسات أو المشاهدات التي بدأها قبل العمل على إخراج المسرحية إلى جانب الذوق الفني الذي اضطلع به ممثلوه ولا يمكن بأية حال من الأحوال كتم هذا الشعور الفني الذي أحسست به . . غير أنه من

أخطر المخاطر ألا يحس بعد ذلك المشاهد بيد المخرج كصانعة لفن مسرحي جامع شامل ولا يحس بالرأي أو بما أسماه علماء المسرح (ما تحته خط دلالة على التنبيه) . لأننا وجدنا النص وقد قدم بوجهة النظر الشيكسبيرية وحدها . ليس عيباً بأية حال أن يقدم النص مراعياً الأمانة التي وضعها شيكسبير في يد المخرج ، ولكن مفهوم كلمة الاخراج في العصر الحديث قد تغير أو تطور إن شئت أن أحدد . فمنذ بدأ اندريه انطوان في فرنسا في إقامة الشكل الموضوعي لمهمة المخرج ووظيفته ومنذ جرى على هذا المنوال جوردون كريج في انجلترا واستانسلافسكي وتايروف واخلبكوف في الاتحاد السوفيتي وماكس راينهارت وبرتولد بريخت في المانيا وكوبو وجان لوي بارو في فرنسا ورأي المخرج في تفسير النص أمر هام . . وأعني بذلك أن يظهر شيء جديد يغير من مظهر العمل الكلاسيكي الكبير أو يأتي فيه بأبعاد جديدة مما استنبطه المخرج من الدراسات أو مما شاهده من المسرحيات أو الأفلام التي تبحث في نفس القصة (هملت) . هذا الرأي لدى المخرج العربي قد افتقدته تماماً.

فإذا ما عرّجت إلى مشاكل الترجمة ، فإنني لا أنكر أن الترجمة التي قدمت لا بأس بها رغم عدم الإعلان عن مترجمها كما جرى العرف ولا أدري السبب لذلك . . أهو تصغير لشأن المترجم - وليس هذا صحيحاً على حسب ظني إذ أنه يترجم رائعة من روائع الأدب العالمي سواء كان حديثاً أو قديماً - أم أنه تركيز على شيء دون شيء ؟ أنا لا اريد أن أدخل في تفصيلات لا شأن لها بالموضوعية الفنية ولا بالدراسة التي نقدمها اليوم لهذا العمل الكبير، ولكن الترجمة على أية حال لم تخل من محاسن كما أنها لم تخل من الكلمات اللامسرحية مما أجزم معه بأن المترجم حديث عهد بالتجارب المسرحية وقليل خبرة بكيفية ترجمة الكلاسيكيات الكبيرة خاصة في مسرح شيكسبير . وإذا كنت أتكلم عن الترجمة فإن هذا يدفعني إلى أن أذكر بالحمد التقسيم الذي اختطه المخرج في عرض المسرحية في ثلاثة فصول بدلاً من خمسة ، مخالفا بذلك التسلسل المشهدي والفصلي لرأي شيكسبير . . والجاري الآن في كل مسارح أوروبا اخراج هملت أيضاً بنفس هذا التقسيم (أي في ثلاثة

فصول والإبقاء على استراحتين فقط للمتفرج بدلاً من أربع . . إذ أن كثرة الانقطاع عن مشاهدي التمثيل (في حالة الفصول الخمسة) يخلخل من ضغط الهواء الأسود الذي تنفثه المسرحية والذي يهُب من أفواه شخصياتها الخبيثة الملك والملكة وبولونيوس وروزنكراتز وجيلدنشترن وغيرهم .

إلا أن لي وجهة نظر في التقسيم إلى ثلاثة فصول ، وهي مهمة من أخطر المهام التي تقع على عاتق المخرج في أول العمل . ولقد جرى هذا التقسيم في الخارج على أساس الخطة التي يرتكز عليها المخرج والتي يريد بها أن يسير حسب تفسيره للنص . فإذ ما استخلصنا من العرض العربي عدم ظهور رأي المخرج وتفسيره الظهور الذي يشعر بالاستقلال ويدفع الحجة في المسرحية ويرفع الفكر الفني إلى مستوى الإقناع كان لا بد لنا أن نختلف مع المخرج في هذا التقسيم وأقصد طريقة اختياره للاستراحات بين المشاهد . إن هذه العملية قد اقتضى البحث فيها تأليف دراسات معينة عن المسرحية بصفة عامة وعن الحوادث كصورة فنية بصفة خاصة . ورغم أن هذا التقسيم في أوروبا لم يكن يستقر من أول العرض إلا أنه كان يتبلور نتيجة لأحاسيس المخرج المنظم للعمل حتى يحدده ويختاره وينفذه الممثلون ومدير المسرح بما يوافق ويخدم موضوعيته الفنية في الاخراج ويوافق تسلسل الحوادث لديه والاستراحات التي يمكن منحها للمشاهد للدخول في مرحلة جديدة من التطور الدرامي بعد الاستراحة أو نهاية الفصل . فإذا رأينا المخرج العربي ينهي الفصل الأول بعد اجتماع هملت بالممثلين (أي حسب التقسيم الشيكسبيري بعد الفصل الثاني) حمدنا له أنه وافق شيكسبير في مكان الاستراحة . إلا أننا نعيب عليه كما سبق وقلت عدم تفسير وجهة النظر المستقلة في الاخراج . وعلى كثرة العروض التي شاهدتها في الخارج لهذه المسرحية ففي أكثر من عرض رأيت نهاية الفصل الأول تأتي متوافقة مع نهاية الفصل الأول حسب التقسيم الشيكسبيري . والموافقة مع شيكسبير في شأن الاستراحة أمر معقول إلا أن إنهاء الفصل الأول بعد الفصل الأول فعلاً حسب ما كتب شيكسبير أمر أعظم منه وأنسب مما فعله المخرج

العربي ، ذلك لأن مشاكل الفصل الثاني كثيرة ومتشعبة إذ عندها تبدأ الدراما فعلاً في التفتح وفي إعطاء الفرصة لها من ناحية للظهور متلاحقة وللجمهور من ناحية أخرى باستراحة قبلها يعد نفسه لهذه المشاكل الجديدة . غير أنه نتيجة للتقسيم المعمول به على مسرح الاوبرا فقدت المسرحية التخطيط الفني بالنسبة لهذه الفقرة فوردت حوادث الفصل الأول والثاني معاً، وبالتالي لم يحس المتفرج بالفترة التي تفصل بل وتمهد للأحداث الكبرى المتتالية والمتتابعة في المسرحية . ثم إن شيكسبير نفسه لما ختم فصله الأول حسب تقسيمه عند المنظر الخامس الذي يمثل القلعة حيث يتقابل هملت مع شبح أبيه على انفراد ثم حضور أصدقائه بعد ذلك في نهاية المشهد كان يبغي من وراء الاستراحة الأولى أمرين : الأول إراحة الأعصاب المشدودة بعد هذا اللقاء الرهيب مركزاً في إقامة استراحة بعد هذا المشهد العنيف من ناحية . . والثاني مساعدة الجمهور على الاحساس بالفترة الزمنية التي تمضي - والتي لم نحسها حسب التقسيم العربي للنص - بالنسبة للمنظر التالي ، وهو حجرة بولونيوس حين اجتماعه بأحد أعوانه رينالدو . كما أن هناك أمراً أخطر من هذا وذاك ، وهو تجنيد كل القوى لمونولوج الحياة أو الموت ، إذ أن شيكسبير راعى تسلسل الحوادث متتابعة فوق رأس هملت المسكين بزيادة في الضغط واستمرار في هذه الزيادة مما يدفع هملت في التفكير حتى يصل نتيجة هذا الضغط وهذا التقرير المضطرب الذي يشبه الهذيان إلى المونولوج الحياة أو الموت . فوجود مشاهد متتابعة قبل هذا المشهد يمهد ويوافق وجهة النظر الشيكسبيرية . ولكننا وجدنا إنهاء الفصل الأول في العرض العربي يقضي أيضاً على هذه الرؤيا فيبدأ الفصل الثاني وسرعان ما يأتي المونولوج .

فإذا انتقلت إلى اختيار الاستراحة الثانية ، وجدنا أن العرض العربي أنزل ستارة الفصل الثاني في نهاية الفصل الرابع بالنسبة للتقسيم الشيكسبيري الأصلي ، وهو أمر وافق فيه أيضاً أو تبع فيه تعليمات شيكسبير ، فضلاً عن أنه يساعد خشبة المسرح للاستعداد للمشهد المليء بكل مكونات الإطار المادي للمسرحية

(مشهد القبور) إذ يعطي الفرصة في الاستراحة لإقامة خشبة المسرح على أساس سليم أحسن حالاً مما لو أتى التغيير لمشهد القبور عند الانتقال من مشهد لمشهد دون استراحة . .

فإذا ما تحدثت عن الشق الثاني بالنسبة للنص وهو الحذف أو تقديم مشهد على مشهد، نجد أن العرض العربي قد حذف المشهد الثالث في الفصل الأول حسب تقسيم شيكسبير وهو منظر حجرة بولونيوس حيث تجري فيها استعدادات سفر ليرتس بعد اذن الملك له رغم أن هذا المشهد يعتبر تمهيداً لما يجري داخل القصر. فكما أتى لنا شيكسبير بقاعة العرش يمثلها الملك في المنظر الثاني من الفصل الأول أراد أن يعبُر بنا أيضاً إلى حجرة رئيس البلاط يمثلها بولونيوس في المنظر الثالث من نفس الفصل ليفصل أيضاً مشاهد الشبح ويظهره على فترات محددة كما سبق ذكره في وجهة النظر الأدبية . وبهذا الحذف خسرنا التمهيد الشيكسبيري والاحساس برفع النقاب عن بعض الشخصيات الآثمة كشخصية بولونيوس وشخصية ليرتس الذي يُحذِّر اخته أوفيليا في هذا المشهد بالذات من حب هملت ، فضلاً عن أن هذا المشهد من المشاهد التي تُبرز مشكلة الحب عند أوفيليا وتفضح التدخل الأبوي المتجرد من المشاعر الإنسانية الصافية مما يفيد ذلك مستقبلاً في تعميق مأساة الحب التي تروح ضحيتها اوفيليا الشابة . . أضف إلى ذلك ما يكشفه من وصولية لدى شخصية بولونيوس إحدى الدعامات الهامة في الشخصية وتركيبها .

كما أن العرض العربي قد خلا من عدة مشاهد وردت في النص الشيكسبيري. فبداية الفصل الرابع بمنظره الأول والثاني والثالث لم يرد إلا جزء قليل نطق به كلوديوس من كلمات المنظر الأول . . وأنا لا أعترض على هذا الحذف ، ولكن إذا كان ضمن هذه المناظر أو المشاهد ما يفيد وجهة نظر المخرج وتفسيراته فإن ذلك يسيء إلى النص الأدبي. ولا شك أن مجموعة الفوائد التي يجنيها المشاهد من هذه المناظر هي أنها تبرز هملت وقد تمادى في عبثه بالقصر حتى أن الحراس يبحثون في كل مكان عنه . .

مشاكل الديكور :

الديكور يلعب دوراً هاماً في المسرحيات متعددة المناظر كما في مسرحيتنا هملت. والشكل العام الذي أتى عليه الديكور المرتفع على خشبة مسرح الاوبرا قد أعطى هذا الشكل المطلوب في مواضع معينة كما فقدها وبشدة في مواضع أخرى. فالبانوه الذي وضع ليمثل أو ليعبّر عن أسوار القلعة لم يعط التجسيد المطلوب ولم يولد التأثير بالعظمة والاحساس بالضخامة التي كان المفروض أن ينفعل بها المشاهد - لا يعني هذا أنني أحبذ الديكورات الثقيلة إذ أن هذا يعوق سرعة التغيير والانتقال بسهولة ويسر من مشهد إلى مشهد حسب ما قيد به النص مهندس الديكور ومصممه . ولكني أعني عظمة المعمار والنقوش وروعة التماثيل وروح العصر الهندسي . . كل هذه الظواهر التي كان يجب أن يتسم بها ديكور القلعة أو بقية أجزائه داخل القصر لم نلمح شيئاً منها ، فضلاً عن أن هذا البانوه المسطح الذي حاول أن يقنعنا بضخامة القصر وقوة الأحداث التي تجري بداخله لم تسنح لنا الفرصة لنراه في وضح النهار. صحيح إن حوادث النص تلزم بذلك، ولكن هناك حيلاً مسرحية كان يمكن أن توضح هذا الديكور وأن تبين ولو بعض أجزائه في لمسة أو لمستين مما يوحي لنا بضخامة الشكل الذي يجب أن يوازي في ضخامته المضمون الأدبي الذي يحتويه النص.

كما أن جو خشبة المسرح بالنسبة للنص لم ينفعل أبداً مع خشبة المسرح الذي تجري عليه الأحداث وأعني به مسرح دار الاوبرا . . فالمعروف أن مسرح الأوبرا يمتاز بعمق خشبته . صحيح أن هذا العمق قد استغله المخرج استغلالاً حسناً بالنسبة لتركيبات الديكور عليه ولكنه لم يستطع استغلاله بالنسبة للإمكانيات البشرية التي تتحرك على الديكور نفسه ، وهذا أمر آخر. فوجدنا (البراتيكابلات) الموضوعة بعرض خشبة المسرح تكاد تصل إلى ستارة المقدمة وعلى وجه التحديد على بعد ثلاثة أمتار منها . . وجرى معظم التمثيل في هذا العمق إلى

ماقبل البراتيكابل إلا من بعض مشاهد وحوادث جرت على المستوى المرتفع . إن النظرة الفنية لمسرح الاوبرا كانت تقتضي من المخرج استغلال هذا العمق بإقامة تشكيلات واسعة عليه لا سيما وأن المسرح يخضع لعهد القصور والحاشية والاتباع والخدم . . . لذلك رأينا مشاكل الديكور واضحة مثلاً في المشهد الذي يأتي فيه هملت ممسكاً بكتاب يقرأ فيه . . فالمفروض في هذا المشهد أن هملت يقرأ في كتاب وهو يسير في ردهة من ردهات القصر، ويحاول بولونيوس استدعاءه أو التقرب إليه فكان هملت يدخل إلى المسرح من ردهة أو شبه ذلك أو من مكان ليس هو بالمكان الذي تجري فيه الأحداث. ولكننا وجدنا هملت يتمشى داخل حجـرة الملك الأمر الذي يخالف الشكل الأدبي للنص المسرحي، وكان الأولى أن يتمشى في مؤخرة المسرح، اذن لاستغلّ الجزء الخلفي في المنظر.

كما أن الديكور في مشهد صلاة الملك كلوديوس في حجرته كان عائقاً أيضاً بالنسبة لتنفيذ معالم النص . فالمفروض أن هملت يأتي إلى حجرة امه لمقابلتها ثم يرى بالصدفة وهو في طريقه إلى حجرة أمه ماراً بحجرة عمه ، يرى العم في صلاته فيقتحم عليه حجرته من خلفه ويحاول قتله . رأينـا هملـت يأتـي من الأمـام في الديكور ولم يأت من الخلف ، وأضاع هذا فعلاً ظهور قوة الفرصة الكبيرة التي كانت في يد هملت إذا قدم من الخلف. فالمفروض حتى في أية معركة أن الذي يطعن من الخلف مهما كان ضعفه تكون لديه الفرصة للكسب والغلبة فضلاً عن أهمية إبراز خطوات التردد من الخلف ، ثم مشهد بولونيوس مع أحد أتباعه في الفصل الأول . . العمل أمام الستارة لإتاحة فرصة تغيير المنظر، لم يساعد الديكور في حل هذه المشكلة. إذ أن الجمهور لم يفطن إلى أن هذه المقابلة تتم في حجرة بولونيوس حسب ما هو وارد في النص . . أنا أعرف أن انزال ستارة والتمثيل أمامها أمر اضطراري نظراً لتغيير المناظر لحتمية التتابع ، ولكن كان يمكن لمهندس الديكور حل هذه المشاكل جميعها بشكل أو بآخر حتى لا يوضح المشاهد في بلبلة فكر بالنسبة للأماكن المسرحية التي حددها المؤلف والتي تدور فيها أحداث المسرحية .

كما أن حفل التمثيل لم يستطع الديكور أن يخدم الشكل الانسيابي الذي كان يجب أن يتولد، ولو أن التمثيل يجري داخل القصر من فرقة جوالة ومعروف أصلاً أن المكان كان يعد ارتجالياً ثم ينفَض. ولكن الرؤيا نفسها لم تضمن للملك أو للمكلة أو المشاهدين الراحة في المنظر إلى التمثيل، وإذا رجعنا في هذا المجال إلى العصر الإغريقي وهو ما رجع إليه كثير من المخرجين العالميين الذين أقدموا على اخراج مسرحية هملت، فإننا نجد أن شكل الحلبة أو الحلقة النصف دائرية دائماً كان يتحقق في اخراج مشهد حفلة التمثيل بالنسبة للجالس المشاهد أو بالنسبة للممثل المؤدي للتمثيل. ولكننا وجدنا التمثيل يجري في مستوى جلوس الملك بل وعلى خط أفقي منه.

ثم هذه الحجرة الملكية التي تمثل حجرة الأم الملكة جرترود. إن أهم تكوين لهذه الحجرة هو السرير وليكن قطعة الأثاث الوحيدة في الحجرة دون شيء آخر إذا اقتضى الأمر. وفي هذا الشكل عمد شيكسبير أن يجري مشهد المفاضلة والموازنة بين الملكين الراحل والحالي وكل منهما زوج للملكة وشريكاً لها في الارتواء الجنسي، ومكان هذا الارتواء هو هذا السرير.. بل إن امتداد المشكلة في المسرحية كما يحددها هملت في حواره تنصب على العلاقة الخبيثة الآثمة، ورغم كل هذه الأهمية وجدنا (شازلونج) هو كل ما في الجو الذي كان يمكن أن يخلقه الديكور من خلال هذه النقطة.. كما لم نجد حتى ولو ستارة حريرية تنبىء عن النعيم وشفافية الملمس التي تتمتع به هذه المرأة الآثمة مع العم الخائن.. هذه هي موضوعية الديكور بالنسبة للنص المسرحي في العصر الحديث أن يبحث عن نظريات فكرية ناتجة من مفهوم معين ذاتي خاص. فمصمم الديكور لا يتعلم في كتاب بل يستنبطه من نص مكتوب على ورق.. شأنه في ذلك صعب وقاس شأن المخرج تماماً.

ومشكلة الصليب التي تتكرر مآسيه أكثر من مرة.. إن الصليب الذي أورده الديكور في حجرة الملك عند صلاته لم يُوضّح للمتفرج أن المكان هو حجرة الملك. فضلاً عن أنه كان كبيراً بطريقة غير عادية ولا تتناسب فعلاً لا مع القيمة المكانية

المخصصة له في الحجرة ولا مع القيمة الجمالية بالنسبة لشكل ترتيب الحجرة . إن الملك يركع عند مائدة صغيرة أتصور عليها كتاباً دينياً كالانجيل مثلاً وتمثالاً دينياً للعذراء يحمل في أعلاه صليباً صغيراً . أما هذه اللافتة التي رأيناها فلم تكن تبرز الخداع بالدين الذي هرع إليه الملك في وقت أزمته وهو الذي لم يعرف الدين أو طاعته طوال حياته . فإذا ما انتقلت إلى الصليب الثاني الذي تصدّر المقابر في الفصل الثالث رأيت أنه أبعد ما يكون عن المنظور أو مقاسات الرسم العادية إذا ما قورن بما في الصورة لو كان رسماً أو بما على خشبة المسرح من أدوات أخرى في خلفية منظر المقابر.

ثم إن الحفرة أو القبر المفتوح الذي يستهل به العرض العربي فصله الثالث لم يستطع الديكور أن يُجسّم أو يُدخل في ذهن متفرج واحد إن هذه الفتحة مدخل قبر أو فوهته ، لقد كانت مربعة منسقة محددة الأبعاد والمسافات . . أيمكن أن يوجد ذلك حتى في أي قبر اليوم على هذا الشكل الهندسي المنمق ؟ . فضلاً عن أن الديكور ووظيفته الأولى خدمة النص والممثل لم يستطع أن يعاون الحفار على ظهور من داخل القبر. كم كان جميلاً لو استطاع الديكور بطريقة أو بأخرى إقامة مكان تظهر لنا منه فقط رأس الحفار أو صدره على أكثر تقدير ! !

كما أن الحجرات الملكية التي وردت ضمن المشاهد لم تكن تتسم بالنسبة لأرضية خشبة المسرح بما يساعد على الاقتناع بذلك، رغم أن الديكور في هذه المواضع قد أعطى الشكل المطلوب. فخلو الأرضية من الفرشة الأرضية وفقدان الألوان التي كان يمكن أن تساعد هذه الفرشة الأرضية على الظهور قد أفقد الحجرات الملكية أبهتها وعظمتها .

اختلافات في المفاهيم الفكرية والاخراج . .

أمهد برسالة الإنسان في مسرح شيكسبير لأذكر بشيء ليس بجديد ليكون موضع الاعتبار موضحاً أن شيكسبير كان ترجماناً لدعوة الإنسانية في عصره وكانت

هذه الدعوة ـ كما ذكر المرحوم الكاتب عباس العقاد ـ خلقاً فنياً حقيقياً للطبيعة الإنسانية ولم تكن مجرد تصوير لها أو تعبيراً عنها فقط . من هذه النقطة أبدأ بالربط بالنسبة لتقديم المسرحية الكلاسيكية هملت في النصف الثاني من القرن العشرين . . إذ لا بد للمسرحية الكلاسيكية القديمة أن تأخذ شكلاً جديداً في مفهومها الفكري يتناسب على قدر الامكان مع التطور الفكري والتحول الثقافي الذي وصل إليه انسان العصر الحديث . من هنا كان لكل مخرج رؤيا أو فكرة يضيفها للنص عند تقديمه . فإذا ما عرجت على المسرح السيكولوجي إحدى الظواهر الهامة في حياة المسرح الحديث كان من الضروري الاستعانة بالتيارات والاتجاهات الفكرية الحديثة عند اخراج هذا العمل والاستفادة من النظريات العلمية التي تقول بأن العلم يحدد السلوك. وعلى هذا فإن الإنسان يعتبر شكلاً من الأشكال، ومن ثم فإننا نرى أن فكرة الإنسان قد وضعت في شكل بطولي من وضع الإنسان نفسه ومن خلال ذاتيته فقط (تقييم الإنسان في العصر الحديث) استناداً إلى نظريات سارتر وكامي في وصف انسان العصر الحاضر والكتابة أو الاخراج من أجل هذا الإنسان . ونتيجة لهذه المفاهيم مجتمعة تغيرت النظرة القديمة التي كانت تُعير هملت تردده المستمر بفضل النظريات الحديثة. فأخرج هملت في مسرح الدول الاشتراكية على أنه مكافح نبيل يسعى جاهداً للخلاص من ظلم ملكي غاشم لحق به ولا يزال هملت يكافح ويتقبل المهانات دون أن تمنعه من الكفاح أو التخلف حتى ينتصر في النهاية ـ ولو أن انتصاره يجيء في اللحظة التي يسلم فيها روحه لربه ـ إلا أن وقع هذا الانتصار يكون كبيراً إذ هو يعني انتصار الإنسان وعدم استسلامه لمجريات الأمور.

من هنا أبدأ، ومن هنا أرى أن العرض العربي لم يغفل هذه النقطة. ولأحدد ملاحظاتي بالنسبة للاخراج في النقاط التالية:

* لحظات ظهور الشبح كانت تقتضي في بعض المواقف وليس جميعها الإطالة بعض الشيء رغم أن النص الشيكسبيري يقول عكس ذلك. إذ أن بقاء هذه

الصورة فترة أطول ولو لعدة ثوان كان سيفيد الجمهور في العيش بنسبة احساس أعمق وشعور وتجاوب أعظم مع قضية الشبح التي تعتبر من زاوية الأدب والنص هامة جداً .

* وصول هملت لأول مرة في المشهد الثاني من الفصل الأول لم يركز عليه التركيز الذي ورد في النص أو الذي يوافق المفهوم الفكري الحديث للإنسان. فوجدنا هملت يكاد يدخل مع وصول الحاشية في وقت واحد. ولو تأخر دخوله ولو دقيقة واحدة حتى يصمت المسرح من الحركة ، ثم يقْدم هو وحده اذن لظهرت الانفرادية في الشخصية ولظهر انفصاله عن المجتمع الذي يقيمه الملك الداعر داخل القصر ولكّن ذلك من الايحاء إلى عزلته في القصر.

* الحاشية الملكية وحركتها كانت سيئة للغاية إذ فضلاً عن أنها لم تستطع أن تملأ الفراغ الهوائي الموجود على خشبة المسرح وذلك بالوقوف في أماكن مختلفة بالنسبة للقاعة العرش (لوقوفها في صف واحد وعلى خط مستقيم مما يجزم بالواقعية المملاة عليهم من المخرج) . فإنها لم تعط الصبغة المحلية التي تولد الاقتناع بعظمتها. فكانت تحركاتها أقرب إلى التصرفات الشخصية لهم من التصرفات الملكية التي كان يجب أن يبرزوها، كما أنها بوقوفها على مستوى واحد مع الملك ومع بولونيوس رئيس البلاط فإنها قد كسرت قاعدة من أهم قواعد مسرح شيكسبير وهي (تقاليد القصور والعادات والتزاماتها) .

* السلوك في مسرح شيكسبير . . لم يظهر هذا السلوك في كثير من المعاملات بين الشخصيات، كسلوك الحاشية مثلاً. فتحيّة الملك مثلاً كانت نصف ركعة بالركبتين ولم تكن انحناءة من الرأس فقضت بشكلها (المودرن) على السلوك الكلاسيكي المطلوب.

* في الفصل الأول المشهد الثاني تقول الأم الملكة لهملت « هملت . . إبعد ولا تذهب » المفروض أننا يجب أن نحس بأن الأم هي المتعاطفة فعلاً ولو زيفاً

ولو تحت ضغط ظروف معينة مع ولدها هملت ابن مليكها السابق وابنها . لكننا وجدنا الملك هو الذي يذهب إلى هملت وليس الملكة . . إن في ذهاب الملكة إلى هملت صورة للازدواج الذي يمكن أن يولد شيئاً في نفس الملك ، فضلاً عن أننا مقتنعون تماماً منذ اللحظة الأولى بأن الملك عدو لدود لهملت حتى ولو أظهر غير ذلك .

* البروتوكول في مسرح شيكسبير . . لم نجد له أي أثر ، والتسلسل الطبقي . . مثلاً بالنسبة للفصل الأول المشهد الثاني . . إن دخول الحاشية يسبقها الحرس وحاملوا الأعلام والمشاعل ثم وصول بولونيوس رئيس البلاط ثم أخيراً وصول الملك والملكة . . كل هذه الشعائر كان لها تقليد خاص وبروتوكول معين يمتد على مدى أوسع بالنسبة للفترة الزمنية التي تختلف كثيراً عما أتى بالعرض العربي .

* المفروض أيضاً في المشهد الثاني من الفصل الأول أن الحاشية لا تعرف شيئاً عن مشاكل هملت وحتى إذا عرفت فإنها لا تعيرها نفس الاهتمام الذي يحس به النبيل هملت . ولكننا وجدنا الحاشية وقد ظهر عليها الأسى والهم وكأنهم يعرفون مقدماً الأسى والعذاب الذي سيتحدث عنه هملت في هذا المشهد (خطأ شائع أن يتأثر الممثل بمجريات الحوادث ويخرج عن حدود الشخصية التي يمثلها وينفذها على خشبة المسرح) .

* لقاء هملت بأبيه لحظة عظيمة الأهمية لا بد أن يناقشها المخرج على المستوى الموضوعي مع ممثل الدور . . ولقد لاحظنا انعكاس ظهور الشبح على كرم مطاوع . إلا أن الحركة المرسومة له لم تؤد تماماً الغرض المطلوب لا سيما وأن المنظر كاد يكون مظلماً . فالحركة الخلفية للوراء التي أتى بها على مستوى أفقي لم تتضح تماماً ، وكان من الممكن التحرك إلى الوراء كما فعل ولكن على شكل نصف دائري مثلاً اذن لظهرت قوة ظهور الشبح لأول مرة مع ولده هملت الشاب .

* عندما يطلب الشبح من ابنه هملت أن يتبعه ، حرّك المخرج الديكور دلالة على أن هملت يسير تابعاً الشبح ، ولقد أعطى ذلك المفهوم الذي أراده ووصل إلى المشاهدين . ولكن النظرية العلمية في هذه الحركة المسرحية أنه إذا تحرك الديكور مثلاً في اتجاه اليسار فكان يجب تحريك الممثل (هملت الذي يسير في اتجاه اليسار) كان يجب تحريك الممثل (هملت) الذي يسير في اتجاه اليمين ، أي أن تكون حركة الديكور عكس حركة الممثل أو العكس . . اذن لاتتضح أكثر طول المسافة التي قطعها الشبح . . إذ لا يمكن بأية حال من الأحوال - وكما حدث - أن يتحرك الديكور إلى اليسار ويسير معه الممثل وفي آن واحد إلى اليسار أيضاً .

* تحليل شخصية بولونيوس لم يكن يعني أن يظهر مُسخة يضحك الناس عليها ، إذ أن هذا يتعارض مع وصوليته ومع الدسائس التي يشارك فيها الملك في القصر بل ويتعارض أيضاً مع شخصيته التي نراها تُسيّر الملك والملكة أيضاً في كثير من الأمور خلال العرض المسرحي . كما أن الحركة المسرحية (اللازمة) التي اختارها عمر عفيفي ممثل الدور لم تستقم أبداً مع سلوك الشخصية ، بل هي تزيد من الشكل الكاريكاتيري للشخصية الذي هو أبعد ما يكون عنها .

* المشهد الذي يحاول فيه بولونيوس التأثير على ابنته لمقابلة هملت . . المفروض أنه يتقرب به إلى الملك (زيادة في الوصولية) لم نجد في سلوك بولونيوس ما يوضح هذا المفهوم . ولو حتى بمسكة من يده لها يسحبها لتنفيذ الخطة في نهاية المشاهد. إن كلا منهما كان بعيداً عن الأخر والعكس صحيح .

* رسم الحركة المسرحية لشخصيتي روزنكراتز وجيلدنشترن مشكلة من مشاكل مسرحية هملت. فظهورهما الثنائي الدائم كما أورده شيكسبير ينبغي أو يحدد للمخرج أيضاً أن يلتزم بذلك . والمخرج العربي راعى ذلك في كثير من الأحيان ونسي أن يبرزه في أول ظهور لهما على المسرح إذ وقف كل منهم في مستوى يخالف المستوى الذي وقف الآخر فقضيا بذلك على الشكل الثنائي للصورة .

* رأينا بولونيوس رئيس البلاط يصرف الجنود بإشارة لطيفة من يده . . ثم يكرر هذه الإشارة للجنود في الجهة المقابلة . . لا داعي لذلك فإشارة واحدة تكفي لا سيما إذا عرفنا أن رئيس الجند كان يقف إلى جانبهم وهو المنوط به أمر صرفهم فهو تبعاً لتقاليد القصر الذي يتلقى الأوامر من رئيس البلاط أو غيره .

* عند القاء بولونيوس لخطاب هملت الذي أرسله إلى أوفيليا . . المفروض أن الملك يعد هنا لقيام المشكلة . بل هو ينتهز الفرصة بمساعدة بولونيوس لتجريح هملت وكشف حبه السيىء من وجهة نظره هو . . هذا هو التكنيك والمفهوم الفكري المفروض إبرازه في المشهد ، ولكننا وجدنا الملك يثور في وجه بولونيوس بدلاً من الانضمام إليه واعطائه الفرصة بدهاء الملك وذكائه وخبثه للاسترسال في كشف حب هملت . . فالملك مثلاً يقول بالنص لبولونيوس « تظن أن هذا هو السبب ؟ » إن هذا السؤال طُعم لبولونيوس ليسترسل هو الآخر في آراء الملك نفسه . . ومن ثم يكون التدخل من الملكة طبيعياً في نهاية المشهد . . إن تصرف الملك على هذا المفهوم يزيد من احتقار المشاهد له ويفضح خطته الدنيئة ضد هملت . . إن هذه الخطة لم تظهر على هذا المفهوم في تمثيل الملك لهذا المشهد .

* مشكلة الجاسوسين روزنكراتز وجيلدنشترن أنهما رضعا فكرياً من الحية التي هي الملك . . فهما امتداد لأعماله وصورة طبق الأصل لنذالته وخسته . . لم يتضح ذلك في الشخصيتين المذكورتين .

* كانت أنباء وصول الممثلين عظيمة والشكل الذي حضروا به . . ولكن حاجاتهم من نسخة تلقين إلى صندوق اكسسوار كان يحسن أن تصحبهم لزيادة إيضاح مهمتهم في المسرحية وفي العرض الذي يقيمونه .

* المفروض أن أوفيليا تحب هملت ولكنها واقعة تحت تأثير أب وصولي يستمد نذالته من نذالة الملك . . إلا أن مشهد الكتاب الذي يحاول به بولونيوس

الأب اثبات جنون هملت لم يبرز لنا الأحاسيس والصراعات الداخلية وبالتالي لم يظهر في المفهـوم الفـكري للنص حب أوفيليا لهملت ثم قبولهـا الكتـاب لتنفيذ الخطة .

* المنولوج الشهير « الحياة أو الموت » كان يجب أن يكون مكان القائه على المسرح جديداً . . بمعنى أن يخصص له مكان خاص ومعين لا يُستعمـل أو ينـدر استعماله للتركيز على مفاهيم المنولوج .

* المشهد بين هملت وأوفيليا كان عظيماً من جانب هملت رغم أن أوفيليا لم تتطور درامياً كشخصية حية تستقبل أحداثاً غريبة عليها تظهر في ادعـاء هملـت الجنون كما تستقبل جمـلاً شاذة وتعبـيرات كلامية قاسية واتهامـات لهـا لأول مرة تلمسهـا منـذ علاقتهـا بهملـت . . لـم تساعـد الشـخصية على تفسـير كل هذه المضامين .

* مسألة الإذاعة الميكروفـونية . . ومـا فيهـا من تحـطيم لدواخـل النفس البشرية ، فالشيء إذا زاد على حده انقلب إلى ضده . . أحسست بأسى الممثلين في هذه المشاهد . فالصوت من الميكروفون كان في واد ومتابعة الممثل نفسه بصوتـه الخاص كانت في واد آخر . . فضلاً عن أن هذه القاعدة التي استنها المخرج العربي أودت بالمسرحية إلى الهلاك . . إذ لا يعني هذا أن المنولوجات الداخلية يمكن أن يوصلها للمشاهد هذا الجهاز الأصم (السماعة الميكروفـونية) . . وإلا لكنـا قد أخرجنا مسرحيات العبث ـ وبعضها كل حواره منولوجات وديالوجات داخلية ـ بهذا الأسلوب الميكروفوني العجيب .

* تحديد مكان هوراشيو أثناء مراقبته للملك وانفعالاته في حفلة التمثيل من الأمور الهامة عند مخرج هملت . . ولكننا وجدنا هوراشيو وهو يقف في مستوى الحاشية . إن وقفته الانفرادية في هذا المشهد تزيد من التوتر الذي يوقظه هملت في المشهد .

* ثورة الملك بعد التمثيل لم يتهيأ لها الضغط الدرامي الكافي الذي يولّد الانفجار. ونتائج الثورة لم تظهر على الحاشية ولا مظاهر الفزع أو الهول ولكنهم انصرفوا آمنين وبسلام .

* عندما يصيح الملك في النهاية « مشاعل » لم أجد داعياً لدخول أحد مرافقي الممثلين (المساعد) وفي يده بروجكتور حقيقي . . إنها عملية استعراض لم تفد الحادثة المسرحية ، وكان الأولى بالمخرج أن يدخل واحداً ليتقدم إلى هملت بمشعل يسلمه له في يده ثم يأخذ هملت المشعل ويقفز به مقرباً إياه لوجه الملك كاشفاً إياه . . أليس الملك هو الذي طلب المشعل ؟ .

* بعد مشاكل حفلة التمثيل . يأتي الجاسوسان روزنكراتز وجيلدنشترن ليقابلا هملت ويدعوانه على الفور لمقابلة أمه . . إن هذه الدخلة لهما نقطة تطور في دوريهما . . فبعد حادثة التمثيل نراهما وقد تقرّبا أكثر من الملك أو من سياسته ويتبدلان عن ذي قبل . . لم نلحظ هذا التطور في الشخصيتين المذكورتين . . إذ كان يجب أن تكون دعوتهما فيها شيء من الشدة على هملت (راجع الحوار الذي يؤكد ذلك) . بل هو يكاد يكون اتهاماً للأمير هملت .

* تغييرات الإضاءة الكثيرة في مشهد صلاة الملك بحجرته خففت من تأثير سكون الليل بل ومن السرية التي كان لا بد من توليدها خدمة للنص المسرحي .

* ظهور الشبح إلى حجرة الأم الملكة أثناء حديثها مع هملت من أمتع المشاهد المسرحية وكذلك المشهد الكبير بين الأم وابنها .

* مشهد جنون أوفيليا ، المفروض أن أوفيليا قد جُنّت نتيجة صدمات عائلية وعاطفية . . أي أن هذا الجنون قد وصل بها إلى مراحل سيئة . وتصوير الجنون على الصورة الحركية التي حددها المخرج في طريقة السير ذات اليمين وذات اليسار لأوفيليا لم يساعد مرحلة الجنون على الصورة التي أرادها شيكسبير في نصه.

فالمفروض أن تدخل في تكوينات الحركة المسرحية بعض الحركات التي تؤكد شذوذ الشخصية المتصرفة على المسرح والتي تمثل الجنون . . وخلو حركات زيزي البدراوي (أوفيليا) من الركوع على الأرض تارة وغرابة اللفتات تارة أخرى إلى غير ذلك من الزفرات الشاذة والإيماءات التي تساعد على تقبل الجنون بموضوعه وشكله أضعف كثيراً من الارتقاء بهذا المشهد العظيم . . الفرصة الأولى لدور أوفيليا وأهم مرحلة فيه .

* المفروض في عودة ليرتس بعد سماعه مقتل أبيه . . أن يبدأ الممثل دوره في هذا المشهد من القمة أو من (فوق) بالتعبير المسرحي السائد ، وأكبر دلالة على ذلك تلك الضجة التي نسمعها قبل وصول ليرتس إلى خشبة المسرح ثم هذا الرسول الذي ينهب الأرض نهباً ليبلغ الملك طيش ليرتس وعزمه على الانتقام . . لم يبدأ أنور رستم (ليرتس) من عند النقطة التي رجاها شيكسبير . . ولكنه بدأ من نقطة حدّدها هو نفسه أو رسمها له المخرج.

وفي نفس المشهد حيث ثورة ليرتس العارمة لم يخدم المخرج المفهوم الفكري للمشهد إذ المسرحية تسير الآن في طريقها إلى النهاية وإلى كبريات الأحداث ، ويا حبذا ونحن نشهد الملك والملكة يهدئان من ثورة ليرتس ، ويا حبذا لو احتضنت الملكة ليرتس مهدئة . . (بدل أن تحتضن ابنها هملت) إذن لأعطى تفسيراً خاصاً يفضح الملكة ويساعد على بلورة الأحداث .

* دخول أوفيليا في المرة الأخيرة ومعها بعض الورود يماثل النص الشيكسبيري . ولو أحسن المخرج لوضع على رأسها تاجاً من الورود يماثل التاج الذي كان يمكن أن تلبسه على رأسها كملكة للدانمرك وكزوجة للملك الشرعي هملت .

* خطة المبارزة . . أداؤها أمام ستارة لم يجسد ما قصد به شيكسبير خاصة إذا أداها الممثلان (الملك وليرتس) وهما واقفان. إن اعداد هذه الخطة على مائدة

مثلاً . مائدة عليها الشراب الذي دأب الملك عليه ، كان سيضيف أبعاداً جديدة إلى المشهد وإلى الخطة ، فضلاً عن الرموز التي كان يمكن أن يركز بها المخرج من خلال الكأس والشرب وطريقته .

* الطريقة الكاريكاتيرية التي أدى بها حسني كلود (الحفار) دوره بها قضت على الفلسفة الكامنة . . . في هذه الشخصية رغم عدم انكاري للكوميديا المتولدة في المشهد المذكور ، وطبقة الصوت الذي عمل بها أعادت في ذهني صورة (الصهيوني في تمثيليات الإذاعة) والأداء في هذا المشهد وهو من أهم المشاهد التي عنى بها شيكسبير والتي يقدرها الأدب العالمي حتى يومنا هذا لم يفصح عما أسموه الموقف الحقيقي للمشهد . إذ المفروض أن الحفار يعمل فعلاً في حفر القبر فتصرفه إذن لا بد أن يكون كذلك ، ومسح العرق نتيجة لعمله هذا ، وطلبه المتكرر للشراب وحركة جسمه بالنسبة للوظيفة التي يشغلها في المجتمع . كل هذه المحسوسات لم تستطع الحركات الارتجالية التي أتى بها ممثل الدور أن تقنعنا بمهمة الدور الكبير في المسرحية ، وحركة رش التراب على زميله الحفار الثاني امعاناً في استجداء الكوميديا مكانها مسرحيات غير مسرحيات وأدب شيكسبير . إن هملت يقول عنه «فلنحذر الكلام مع هذا اللئيم وإلا أوقعنا في حيرة » .

* قدوم جنازة أوفيليا في الليل دون شعلة واحدة أو مشعل يحمله خدم من القصر أمر غريب ، بينما وجدنا المشاعل كثيرة في مشهد عبور الجيش . .

* حمل نعش أوليفيا بين الأيدي لم يكن سلياً ، وأعتقد أن غالبية العروض بل كلها التي تعرضت للمسرحية قد حملتها على الأكتاف . . لماذا هذا التناقض ؟ . هل هو لمجرد الاختلاف ؟ إذا كان هناك مفهوم آخر لهذه الطريقة فإن الجمهور لم يحسه .

* مشهد المبارزة . . لماذا لم نجد تأثيره على المشاهدين من الحاشية . . لماذا لم ينفعلوا ؟ لماذا لم يتصرفوا كآدميين ؟ . ثم بروتوكول المبارزة وما يصحبه من

اطلاق المدافع والاستراحات التي تحدث بين كل جولة وجولة بين المتبـارزين لم تظهر . . كان هناك احساس بالسرعة لست أدري سببه .

* السقوط للملك والملكة وهملت في المبارزة أمر تطول مناقشته لو اتسع المجال . ولكني ألخص المفهومات الفكرية له . الطريقة التي استقروا بها عند موتهم لم تكن تخضع للشكل الجمالي أو للعمق الفكري عند كل شخصية فكثرة الكؤوس التي وضعها المخرج أضاعت من إحساس الجمهور ومتابعته لميتة الملكة . وكنت أفضل إيجاد كأس بدلاً من ثلاث على أن تكون إحداها مختلفاً عن الأخرى أو أكبر منها قليلاً حتى يعطي تأثير كلمة (كأس تشرب منه جرترود) تأثير ما تحته خط . . فوقوع الملكة كان يمكن أن يأتي على ما أورده المخرج العربي . ولكني أختلف معه تماماً بالنسبة لميتة الملك المخادع . . فالمسافة التي يقطعها هملت بطعنه بالسيف كان يجب أن تكون أطول بكثير مما شاهدناه إذ كلما طالت المسافة جرى هملت نحو فترة أطول لينفّس عما عاناه في صدره طوال المسرحية . . ثم إن سقطة الملك كان يجب أن تكون بجانب كرسي العرش . . هذا الكرسي الـذي جعلـه يتصرف كل هذه التصرفات ويا حبذا لو اختفى جزء من جثته خلف الكرسي . أما ميتـة هملـت فكنت أود أيضاً أن يركز المخرج على التباين المفروض إيضاحه للجمهور فكل عاش حياة تختلف عن الآخر ، وكل له سلوكه الخاص في النص وتصرفاته الخاصة التي كان يمكن بطريقة رمزية ابراز نتائجها على الوضع الذي يختاره المخرج ويحدده نتيجة لمفهومه الفكري لهذه النقطة . كان يسرنـي جداً أن يموت هملـت في أي مكان بخشبة المسرح ولكن ليحضر الشريف هوراشيو ويُجلسه على كرسي العرش ، هذا الكرسي الذي طالما احتله ملك ظالم باغ من أمير كانت له حقوق الوراثة الشرعية على العرش . . ولو للحظة حتى دخول فورتنبراس ورجاله في نهاية المسرحية لحمل جثة هملت .

ثم هذه الحركة الطويلة التي كان يجب أن يسير بها جنود فورتنبراس وهم يحملون هملت على أسنّة الشرف وعلى حرابهم ودروعهم . . أحسست بسرعة كبيرة

في انهاء مشهد الختام . وكان الأجدر أن تسير جثة هملت محمولة على الأعناق في خط طويل يأخذ فترة أطول من الوقت كعامل إيحاء للمشاهدين على أن تبقى صورة هذا الإنسان النبيل المكافح أطول فترة ممكنة في أذهانهم .

* الموسيقى . . لا أستطيع أن أعفيها من مسؤولية كبيرة كان يجب أن تقوم بها. ولكن إذا نظرنا إلى الأسلوب الذي يتبعه مسرحنا بالنسبة للمؤثرات رأينا أنه يجب الإسراع بتنفيذ خطة جديدة في مسارح الهيئة وذلك بتعيين عدد من الشباب الموهوب تكون كل مهمته البحث عن الموسيقى المناسبة للاختيار ، أو الاستعانة بالموسيقيات العالمية ـ خاصة عند التعرض لنص كهذا النص ـ وأقل ما أستطيع أن أقول عنه أن واضع الموسيقى لهذا النص في المسارح الأوروبية يعمل سنة كاملة أو تزيد لكتابة موسيقى لنص هملت .

* الإضاءة كانت جيدة على وجه العموم اللهم إلا من ذلك النور الأحمر في المؤخرة الذين كان يحاول اقناعي بأنه ينبيء عن نسمات الصباح وهو في الحقيقة كان يذكرني بأضواء الحرائق .

وإذا كان مسرحنا العربي قد قدم في الموسم الماضي مسرحية تاجر البندقية لشيكسبير. وقدم في موسم قبله درامة كبرى أيضاً هي (مكبث) أخرجها المخرج نبيل الألفي بنجاح فإننا نحيي الجهود الكبيرة التي بذلت في إخراج هذا النص القاسي (هملت) على خشبة المسرح المصري ونهنىء كل المشتركين فيه من بطلة هملت إلى الماثل على المسرح دون حوار على الجهد المشترك ، كما نحيي القائمة الكبيرة من الفنيين وعلى رأسهم المخرج السيد بدير .



• مَدرَسَة أخلبكوف المَسْرحيَّة

التقنيـة:

نيكولاى باڤلوڤتيش أخلبكوف المخرج والممثل والكاتب والوزير السوفيتي ولد عام 1900 بمدينة إركوتسك ، وهو من العلامة الروسيين الذين أثروا الحركة المسرحية في بلادهم وفي دول العالم أجمع واستحق عن جدارة لقب «رجل المسرح» المتعدد النواحي الفنية من نقد وكتابة وتمثيل وإخراج ودراسات وتقييم وتاريخ.

صعد لأول مرة على المكان القدسي الذي يشدّ إليه كل فنان وأقصد خشبة المسرح في عام 1918 بموطن ولادته مدينة إركوتسك على مسرح الشباب بالمدينة من المدن التي شهدت الحرب الداخلية بين العمال وأصحاب رؤوس الأموال . وفي عام 1922 أخرج لأول مرة مسرحية « اللغز » للكاتب العظيم ماياكوفسكي الذي كان لأثره فضل كبير في حياة أخلبكوف الفنية ، ويرحل في نفس العام إلى موسكو ويتتلمذ هناك على يد المخرج الروسي ماير هولد ويظل يعمل في مجـالات المسرح حتى تُسند إليه إدارة المسرح الواقعي في موسكو عام 1931 . ويظل يقود المسرح الواقعي حتى عام 1936 حيث يضع ويشرف على تنفيذ أهم تجاربه التي مهدت لمدرسته الرائدة في النزوع نحو التشكيل الجديد سواء كان في معمار خشبة المسرح أو معمار الصالة أو التكنيك أو إيجاد الحلول المباشرة للربط بين الممثل والمتفرج أو البحث في قضايا الإعداد المسرحي وعلم الدراماتورجيا مما دفعه إلى أن يتولى بنفسه إعداد بعض القصص كنماذج للكتاب الناشئين فحول إلى مسرحيات معدة قصص الأم لمكسيم جوركي والحارس الصغير لفاجياف ، وفي عام 1935 قدم أعظم أعماله

على الإطلاق وهي مسرحية الارستقراطيين للكاتب الروسي باجوجين وعمل كمخرج ضيف على مسارح فاختنجوف والمسرح الصغير .

وفي عام 1943 يعمل مديراً لمسرح موسكو الدرامي ويظل به حتى عام 1954 حينما أُطلق عليه اسم المسرح مسرح ماياكوفسكي ، وفي نفس العام قدم تحفة شيكسبير هملت في إخراج كبير . . .

وللمخرج أخلبكوف اتجاهات في التمثيل خاصة في مجال الفيلم ، فعمل بالسينما منذ عام 1934 ومن أعظم أدواره السينمائية دور العامل (فاسيلي) في فيلم (أكتوبر لينين) ، ودور فاسيلي بوسلايف في فيلم (لينين) في عام 1918 ودور الكسندر بيافيسكي في فيلم (فارس الحقول الباردة) ودور فوربيوف في فيلم (قصة رجل جاد) ، ودور باتمانوف في فيلم (وداعاً يا موسكو) . وقد رشحته أعماله السابقة من دراسات «كرجل مسرح» لنيل جائزة لينين. اختير لمنصب وزير الشؤون السينمائية بالاتحاد السوفييتي وظل بمنصب الوزارة حتى الغيت وزارة السينما.

* التكنيك . . . التكنيك

* شكل الخشبة . . . شكل الخشبة

* الوجدان

على مر التاريخ يقف ما أحدثه أخلبكوف في الاهتمام الذي أتاه بالنسبة لمكان التمثيل خشبة المسرح ومكان النظارة صالة الجمهور ، يقف موقف الاعتبار . ومكان التمثيل هذا الذي شغل أفكاره كل هذا الوقت وعبر السنين التي عاشها في خدمة المسرح . خضع لأفكار وتطورات متعددة ميزت مدرسته المسرحية عن سائر زملائه العاملين في الحقل المسرحي العالمي بحيث يمكن اعتبار ما أورده نقطة تطور في حياة المسرح المعاصر من ناحية امكان تشكيل خشبة المسرح بالنسبة لكل عرض مسرحي حسب الاحتياجات الفنية واحترام الوجدان ومبادلة الشعور بين الممثل

والمشاهد ، هذا التقدير القائم على اعلاء المجتمع وتأييد السياسة والارتفاع بمستويات علم الجمال والاجتماع عن طريق التطوير .

السياسة والمجتمع ومسرح العلبة

اعتنق أخلبكوف قضايا تغيير الشكل بالنسبة لخشبة المسرح وصالة الجمهور وأنشأ لنفسه فلسفة خاصة ربط فيها بين التغيير وبين السياسة والمجتمع معتقداً أنه لابراز الأحداث المعينة التي تحويها المسرحيات لا بد من الثورة على الجمود الذي عايش الخشبة وصالة الجمهور فترات طويلة ، فميدان خشبة المسرح بورود أحداث جديدة عليه كان من اللازم بل من المؤكد احتياجات ظهور شكل الخشبة بمظهر جديد يضمن تكملة التشكيل العام لشكل المسرح لتتحقق الواقعية الثورية خالصة في الشكل .

وعلى مدار السنين استطاعت الأفكار الجديدة بالنسبة للشكل أن تظهر في الطريق . مسرحيات صعبة التكنيك بخلاف المسرحيات الثورية التي خلقت بظروفها الحاجة لتطوير المسرح وقُدِّر للجمهور الاستمتاع بالألوان المختلفة من الدراما والفنون المسرحية . **والحقيقة أن بحث هذه المشاكل التكنيكية قد وضعها أخلبكوف على مستوى الدراسة والتشريح ومواجهة المشاكل ومن ثم أتت بالنتائج المحتمة التي وصل ويصل إليها العقل البشري المعاصر ، حيث أعطت القدرة للكاتب المسرحي على أن يطلق خياله ويترك الحرية تعلمه فن التعبير ، وللمخرج المسرحي ولمهندس الديكور أن ينفذ ما يعن له من أحلام وتخيلات وما قد يريانه صعباً ، وللممثل في التغلب على هفوات التكنيك داخل نطاق عمله الإنساني ، وللمشاهد ليستمتع وليحصل على أحسن النتائج** . فإذا ما أردنا الاستشهاد في هذا المجال عدنا إلى مسرحية (أنّا كرنينا) لليوتولستوي التي أخرجها الكاتب المخرج نميروفتش دانتشنكو، فلقد حقق المخرج فيها مع مصمم الديكور ف . ديمتريف

بعض الوسائل الجديدة في التغيير للتغلب على الانتقالات السريعة في المسرحية، وبرغم هذا فلم يكن بوسعهما تجنب المشكلة الرئيسية في المسرح وهي عدم السرعة في التغيير وابقاء المشاهد فترة انتظار طويلة تعوق من سير الأحداث وتتابعها . . الأمر الذي كان سبباً في التفكير الدائم عند أخلبكوف في كثير من قضايا الشكل للخشبة وصالة الجمهور .

وإذا كان جمع غفير من مصممي الديكور ومهندسيه ورجال المسرح يعزون هذا إلى تأخر التكنيك في حياة المسرح وسبقه في حياة الصناعة ، وإذا كان الانتقال بالعرض المسرحي لمكان آخر وأحداث كثيرة مختلفة رئيسية بالنسبة للعرض نفسه يربك المخرج ومصمم الديكور ومهندس الإضاءة وكثيرين غيرهم من العاملين، فإن ذلك لا يمنع من الاعتراف بالحقيقة ، وهي أن دولاً كثيرة قد حاولت ولا زالت تبحث في قيام مسرح يمكن لجنباته التشكيل السريع الذي يوافق تطورات العصر ومناهج تأليف المسرحية، هروباً من عمليات النقل والشحن والتركيب. لهذا كان البحث عما أسماه أخلبكوف مسرح العلبة أمر جاد وهام . ولقد سبق الاتحاد السوفييتي في هذا برلين وباريس وفيينا وصوفيا وبراغ وبوخارست من حيث تطوير التكنولوجيا الحديثة لتضع كل امكانياتها في خدمة المسرح لقيام خمسة أماكن في وقت واحد أو أوقات متتالية على مستوى العين في المسرح .ولقد بني في تشيكوسلوفاكيا تنفيذاً لهذا الغرض مسرح له جوانب خاصة يمثل كل جانب منها خشبة للمسرح بالإضافة إلى مسرح بطني في بطن الخشبة الأصلية يمكن له البروز في الوقت المحدد وفتحته تصل إلى 17 متراً ، وهو ليس دائرياً فقط على نظام المسرح الدوار الذي أصبح مودة قديمة جداً في العصر الحديث، ولكنه يبرز إلى الأمام وإلى الخلف حسب الاحتياجات وفي ثوان معدودة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة يتغير المطلوب ويظهر المستحيل من القاع ومن الجانبين معاً .

وعلى هذا نجد أن مسرح العلبة في حاجة إلى تطوير معين بالنسبة لنوع

إضاءته . . تطوير لا يقل جرأة عن الشكل الجديد الذي أتى عليه المسرح وخشبته حتى أنه أوفى بالتزاماته الفنية التي يمكن أن تكون ذات طابع خاص، منها ما احتاجه المسرح الياباني مرة عند تقديمه أحد عروضه المسرحية في موسكو (وهي إحدى عاداته المسرحية) من وجود ممر من الزهور يقطع داخلاً في صالة الجمهور في إحدى المسرحيات ، فكان التكنيك عاملاً من عوامل التنفيذ وبسهولة . وعلى هذا نجد أن فكرة التطوير والعمل على هذا النمط من المسارح قد أفاد المخرجين ستانسلافسكي ونميروڤتش دانتشنكو ومايرهولد وفاختنجوف ورانيهارت وبريخت وبوريان وجان فيلار.

وبقيام هذا المسرح زادت التطلعات بالنسبة للعاملين في الدار المسرحية من مخرجين وممثلين ومصممي ديكوروأزياء ليحاول كل من ناحيته المساعدة في البحث عن الأفكار مجتمعة. وفي كل مسرحية استطاع المسرح أن يقدم الجديد وأن يكسب جمهوراً جديداً وأن يؤدي رسالته مع توفر ركن من أهم أركانه وهو الجمهور المسرحي .

وهناك بعض الدلالات التي تشير إلى بعض المحاولات لقيام مسرح العلبة في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، والفضل يعود إلى بعض الرقصات التي كانت تأخذ الشكل الدائري الذي أوحى مستقبلاً بتشكيل خشبة المسرح والتفاف الجمهور حول الخشبة ، وهو ماله ـ كما هو معروف ـ أصل في المسرح اليوناني في مسرحيات الأعياد الدينية لديونيزوس وأبللو في دلفي وفي معبد الأكروبوليس ومسرح أبيداروس وحيث الألعاب الأولمبية أيضاً . ومن هذه النقطة بدأ المختصون في المسرح الدرامي بحث ما يصل للجمهور واستلهموا من اليونان ومن القديم محاولة التقريب أكثر وأكثر من المشاهد ووصل الوجدان بين الخشبة والصالة .

وفي الاتحاد السوفيتي حاول المخرج ڤسڤولد مايرهولد أن يبحث في مكان

التمثيل على خشبة المسرح وعني خاصة بمشاكل المقدمة الأمـامية (البروسينيوم) ووُفّق إلى إزاحة ما يسمى بأنوار الحافة في القديم وخرج إلى المقدمة الأمامية زاحفاً . وكان من حسن حظه أن المسرح الذي أقام عليه هذه التجربة أتاح له الفرصة لذلك بحكم تكوينه المعماري وتابع محاولاته هذه حتى أنه أخرج مسرحية (إبسن) الأشباح بدون ستار يفصل المسرح عن صالة الجمهور ، ولم يكن الديكور أكثر من بعض الأعمدة العادية . وفي أول المقدمة الأمامية وضع ماير هولد بيانو حيث يلعب أزوالد آخر مشاهده في المسرحية في المقدمة . على أن اهتمامات ماير هولد في هذا المجال تعتبر تأكيداً لما سبق واستعمله في أولى مسرحياته حيث جعل كوميسار جايسكي وفي خطاب أرسله في 21 أبريل 1907 كتب ماير هولد لكوميسار جافيسكي يقول : « فكرت . . . من أجل التقريب بين الممثـل والمشاهـد . . هل يمـكن أن أجلس الجمهور أيضاً كمشاهدين على خشبة المسرح ؟ . . وتجري الأحداث كالساندوتش بين الجمهورين جمهور الصالة وجمهور الخشبة ؟ . . ولكن لا يمكن تنفيذ ذلك لأن صعود الجمهور للخشبة ممنوع » . إذن راودت الأفكار الجريئة أيضاً ذهن ماير هولد كما راودت ذهن تلميذه أخلبكوف بعد ذلك . ورغم قيام محاولة باءت بالفشل إلا أن الأفكار اتجهت نحو المسرح الكروي (نسبة إلى الكرة) ، وظل ماير هولد على اعتقاده أن قيام خشبات مسرح احتياطية إلى جانب الخشبة الأصلية لتعمل كعامل مساعد في التغيير للديكور والمكان والممثل، أمر هام وجدير بالفحص والتطوير .

مشكلة تقريب المشاهد للممثل المسرحي :

ثم مشاكل المسرحية الدرامية وهي التي تتغير في نص عن نص . . أي أن مشاكل المحتَوى والمفهوم الذي يضيفه النص كانت لا تزال في حاجة إلى خشبة مسرح تنقلها بنفس الأمانة التي يضعها الكاتب ويمثل بها الممثل وينفعل بها المخرج لتصبح ومن أقصر الطرق أمام عين المشاهد بل وتنساب في رقة ودعة إلى أذنيه .

ويجدر بالذكر أن هذه المشاكل الحساسة في تاريخ المسرح لم يسبق لأحد من العصر الحديث أن اهتم بها هذا الاهتمام المتفرغ للمشكلة وبحثها . . ثم إن البحث نفسه قد تعرض للظاهرة التي أوجدها المخرج ماير هولد عند استعماله للمقدمة الأمامية للخشبة ، وهي أنها لم تَلق كثيراً من الجماهيرية وفي أول الأمر كما ثبت من النتيجة عند التطبيق . وهذا يعني الكثير في مسرح أخلبكوف . . **فمن هذه النقطة بدأ نيكولاي أخلبكوف للتوصل إلى ما أسماه (الاتحادية)** ، ويقصد به اتحاد كل من الممثل والمشاهد عند نقطة معينة صورها باثنين كل منهما يركب قطاراً في اتجاه مضاد (كمسافر من القاهرة إلى الاسكندرية ومسافر آخر من الاسكندرية إلى القاهرة) ثم يقف القطاران في نقطة اتحاد هي طنطا مثلاً وينزل المسافر الأول (الممثل) على الشريط الحديدي حيث يتقابل مع المسافر الثاني (المشاهد) ليفتح له ذراعيه فيستلقي المشاهد بين جنبيه ، وبعد العرض يتجه كل منهما إلى قطاره وكأن لحظة اللقاء هي لحظة الاتحاد والتأثير ونقل الفكر المسرحي . لا شك أن أخلبكوف قد استوحى من ثورة أكتوبر في الاتحاد السوفيتي الكثير من الجدية ومن الأفكار التي طورت مجتمع الروس هناك ليعكس مسرحه مجتمعه ومشاكله وشخوصه بما لا ينكر للثورة محاولة التعريب بين أفكار أخلبكوف وأفكارها وانعكاس كل ذلك على المشاهدين في زياراتهم للمسارح والعروض المسرحية ، وذلك من أجل جعل المسرح للقطاعات الشعبية بعد طول الحرمان . . نفس الأمر الذي تقوم به مصر في طريق الفن بعد الثورة المصرية . ولا يمكن العبور دون تسجيل نقطة الانطلاق التي قامت بعد الثورة الروسية في حياة المسرح . فإلى جانب خشبات المسارح مغلقة الجدران وفي السنوات الأولى من الثورة شوهدت عروض في الهواء الطلق على مستوى مسرح العلبة وإلى جانب المسارح المبنية ، وأكد ذلك اتحادية الممثل مع المشاهد مرة أخرى . ففي لينينجراد جرى التمثيل أمام القصر الشتوي الكبير وفي ميادين عامة وفي مدن كثيرة أخرى بالاتحاد السوفيتي ، وأدى هذا بالتالي إلى قيام تجارب جديدة في فن كتابة المسرحية وفي أساليب العروض المسرحية حتى يمكن لها أن توافق الأشكال الجديدة التي تتسم بها هذه العروض في مسارح الميادين والشوارع وأمام

الكاتدرائيات وبجانب الآثار القومية ، ومن ثم بَعُدَ شكل العرض المسرحي عن الجو المغلق الذي تحده الحوائط والبناوير والألواج وسجاجيد المشايات والمرايات وقاعات البوفيه والكافاتيريات . والتصق العرض المسرحي الجديد بالوطنية الجديدة والثورية القادمة مع بوادر الثورة. وامتازت العروض بالتكتلات الشعبية المعبرة عن قضايا الإنسان الجديد بعد ثورة أكتوبر هناك وظهر نوع جديد من المسرحيات أُطلق عليه اسم (مسرحيات المجاميع) التي كانت تعبر في مسرحياتها عن لقطتين رئيسيتين في محتواها ، الأولى وهي الأحداث المسرحية التي كانت تأتي على شكل صراعات وديالوجات منولوجات تعبر عن المجموع من الشعب وأفراده ، والثانية هي توصيل هذه الأحداث إلى المجاميع الجماهيرية بقوة وفي اتجاه واحد صائب الهدف نحو المشاهد المسرحي . ومن خلال مسرحيات المجاميع هذه وبالتزام النقطتين السابقتين حاول المسرح كأداة للتدخل في المزاج الجماهيري وعلى المستوى الشعبي البعيد عن البرجوازية والاقطاعية أن يصل إلى نتائج طيبة أكدت نظرية **« الفن للشعب على اختلاف طبقاته »** ، وفي هذا عودة إلى ظاهرة سابقة تشبه مسرحيات المجاميع كانت قد حدثت بعد نجاح الثورة الفرنسية الكبرى (1789) ففي فرنسا كان لويس دافيد قد أخرج العروض الشعبية وخرج بها أيضاً من مسرح الجدران إلى الساحات العامة بباريس، خرج بها وقت الحرب الأهلية الداخلية في فرنسا وشهد هذه العروض على المستوى الشعبي الآلاف يومياً وأكدت هذه العروض بثوريتها خطوة ثقافية من خطوات الثورة الفرنسية على المستوى الشعبي حيث يضطلع الشعب (الجماهير المسرحية) بالبطولة سواء كان على خشبة المسرح كشخصيات مسرحية تعيش وتتحرك وتتنفس وتصطدم وتفكر وتناقش أم على مقاعد المتفرجين كمستقبلين لهذه الأفكار جميعها من خلال العرض المسرحي .

تكنيك مسرحيات الأسرار :

وإذا كان الحديث قد قادنا إلى مسرحيات الأعياد الدينية التي كانت تقام فإننا نجد لزاماً علينا أن نذكر مسرحيات الأسرار، ذلك لأنها تسهم بشيء مما يقدمه المسرح

المعاصر اليوم بتكنيكه الحديث وإليها أيضاً يعزى بعض الفضل، فضلاً عما سجله بعض المؤرخين من أن مشاهد البانتوميم ولوحات الرقص والغناء إنما يعود أصلها إلى كثير من مسرحيات الأسرار . والعودة للحديث عن أمثال هذه الأعمال يربط في أذهاننا أيضاً مكان التمثيل وشكل خشبة المسرح، وبالتالي لا يمكن نسيان العرض الذي قُدم في أوائل مايو عام 1304 حيث عرض في إحدى الساحات المفتوحة في ممرات (أرنو) منظر يمثل الجحيم ، واستطاع العرض أن يوحي في أماكن الطبيعة التي كانت خشبة مسرحه تُمثل الجنة والسماء لأي مستوى عال، بينما كان الجحيم في الأجزاء السفلي ،وبين الجزأين العلوي والسفلي كانت هناك الحياة الدنيا حيث جرت الأحداث الدنيوية قبل الانتقال إلى الجحيم أو الجنة ، ويؤكد الكاتب يعقوب بورجارد في كتابه « ثقافة إيطاليا » أن هذا النوع من المسرحيات قد شد إليه الجمهور وقتذاك وقاده وبحماس إلى ميدان سان فاليتسا حيث كان يجري التمثيل ، كما يذكر أيضاً للفنان ليوناردو دافنشي أنه اشترك في توجيه بعض العروض المسرحية في ميلانو ، هذه العروض التي كانت تقام على المستوى الشعبي وفي احتفالات الأعياد في زمنه .

ثم إذا ما دخلنا مجال الخدع المسرحية نجد أن بعض هذه المسرحيات قد أتاح الفرصة لتقدم قد لا نجده اليوم بين مسارحنا العامة . ويذكر أن ميلانو قد قدمت خدعاً مسرحيةً استطاع الجمهور أن يشاهد فيها خشبة المسرح وقد حجبت عدداً كبيراً من الخيول في مكان ما بحيث تعكس تشكيلاً فنياً معيناً كما تحركت مراكب عدة بطريقة غامضة أقرب إلى السحر وإلى المتعة الخيالية ، وشهدت ميلانو وفي عام 1453 في أكبر ميدان لها كثيراً من أمثال هذه العروض المسرحية وفي إحدى المسرحيات حيث كان بطلها كوريولانوس وحيث بنيت غابة روما في أحد المشاهد وحط العدو لها وعلى مسافة أخرى دارت المعركة بين الفريقين المتحاربين باستعمال جيد وحيث أعيد تمثيل خدعة الخيول المتحركة في الحرب بواسطة شخوص مختفية عن أعين النظارة وكان هذا المنظر يسمى كاروس نفاليس وهو أصل كلمة

« كرنفال » التي اشتقت منه فيا بعد .

هذا هو الأصل بالنسبة للمسرحيات المعاصرة وحتى للقديم منها بعد قيام الثورة الفرنسية حتى عصر شارلي شابلن. هذا هو دور القيادة التجريبية للمسرح بالنسبة لجان جاسبر ديبورو وبول لجران وجان شارل ومن عملوا أيام سنوات 1830 في فرنسا .

*** أوديب الملك في السيرك**

*** ادماج الجمهور مع الممثل**

ومزيداً من التأمل لخشبة المسرح ومزيداً من العناية بأمر التغيير من أجل صالح المسرح ودفع مركبته التي لا تهدأ أبداً، يحدث حدث غريب في الاتحاد السوفييتي وفي مدينة لينتجراد بالذات أكثر المدن التصاقاً بالفن المسرحي ومركز الصراع الفني بين العاصمة موسكو في الجمهوريات السوفييتية شأنها شأن ميلانو مع روما في ايطاليا .

هذا الحدث هو اخراج يورياف أحد المخرجين الشهيرين مسرحية سوفوكليس العظيمة (أوديب الملك). . وأين ؟ . . في السيرك القومي . إن هذا الحدث في حياة المسرح ما هو إلا تأكيد لتقريب الممثل للمشاهد وسيراً في البحث وراء الأشكال الجديدة للخشبة وتحقيقاً لمبدأ الفن للشعب واعلاء لنظرية (الاتحادية) بين الممثل والمشاهد . كل هذه الأفكار والمعتقدات هي التي حدت بالمخرج يورياف لاخراج أوديب سوفوكليس على السيرك القومي ، وهي نفس الأسباب التي دفعت أخلبكوف نفسه لاخراج مسرحيات تحوي تجمعات جماهيرية بمدينة إركوتسك في مستهل حياته حينما أخرج مسرحية(اللغز)لماياكوفسكي وهي ثاني عمل له في الاخراج المسرحي. إذ بدا منه أن اخلبكوف كان مصراً على التغيير وعلى البحث عن الجديد في كل خطوة يخطوها نحو المسرح ورسالته ، وكما يقول بلوك «من أن الإنسان يعكس عهد طفولته وشبابه من خلال أعماله» **يثبت أن أخلبكوف**

كان دائم الهواية بالتجمعات وكان يهيم بالميادين والساحات ويرغب في كل ما هو شعبي ومتصل بالشعب وبوجدانياته فهو يحلم على الدوام بميدان أحداث شعبي وبنظريات على مستوى الشعب يفهمها في يسر دون عسر وبأفكار وموضوعات شعبية وبلغة شعبية في المسرح تنقل الأحداث الشعبية التي يحملها مسرحياته رأساً إلى ذهن المخرج وأحاسيسه . وكل ذلك على خشبة مسرح شعبي حيث تتولد وفي حقيقة غير مزيفة الصلة الصادقة دون ما تكلف بين الممثل والمشاهد لصالح العرض نفسه ، وهو لا يزال يذكُر نفس مسرحية ماياكوفسي (اللغز) عندما أخرجها أستاذه ماير هولد في مسرح الأكاديمية وكان هو وقتها في الواحد والعشرين من عمره ولم تستهوه لأنه لم يجد فيها ما كان يحلم به وما تنطوي عليه ضلوعه من أفكار شعبية . يقول أخلبكوف « مستقبلاً عرفت بعد دراستي للكاتب ماياكوفسكي ما هي الأفكار غير العادية وغير المتوقعة التي أرادها في مسرحه ، وعرفت فلسفته الفكرية والأدبية من أعماله الأخرى . هذه الأفكار التي بحث عنها زملاء له أيضاً مثل بوشكين في مسرحيته بوريس جودانوف واستروفسكي في مسرحيته العاصفة والغابة وشيكسبير في هاملت والملك لير، وجوته في مسرحيته فاوست. إن هذه الأفكار مجتمعه قد صعدت إلى رأسي ونفذت إلى سريرتي بعد دراسات طويلة في الفيلم والنحت والتصوير وزيارة المعارض وقاعات الموسيقى والنوادي العامة والخاصة، إلى جانب المناقشات التي كنت أدخل فيها مع كتابنا الثوريين خاصة جوركي حول المسرح وحياة المسرح وتطور المسرح وأشكال خشبة المسرح وكان يحضر معي ويساعدني على ذلك الصديق بوريس يوفانوف » .

تجربة حية . . كراسي الجمهور على خشبة المسرح

وازدياداً في البحث وراء التجارب بالنسبة للخشبة ونقل ما على لسان الممثل لينفذ ويؤثر ويسيطر بتوقيع خاص أكيد . . فإن تجربة أخرى جديدة قد قدمها أخلبكوف ، وهي نقل بعض صفوف الجمهور من صالة الجمهور بما يعادل من 5 إلى 8 صفوف إلى خشبة المسرح نفسه إحكاماً منه لحصر مشاعر الجمهور وعدم

الإفلات لضمان السيطرة الكاملة تأييداً لنظرياته السابقة. وأصبح التمثيل كالساندوتش بين مشاهد يجلس في الصالة الأصلية ومشاهد آخر يجلس على خشبة المسرح وزاد في ضمان عملية الحصر أن شعوراً جديداً بالاهتمام والرغبة لتتبع نتيجة التجربة فقد تولد لدى كل من المشاهدين مشاهد الخشبة ومشاهد الصالة. فالأول وهو صاحب الاهتمام الأشد والأقوى لم يتعود منذ دخوله باب المسرح على أن يسلك الطريق الذي أعده له أخلبكوف حتى يصل إلى كرسيه ليستقر فيه ، فكان يتخطى صالة الجمهور التي أُقتضبت مساحتها من الخلف وبرزت تعويضاً من الأمام ، يتخطاها المتفرج صاعداً عدة درجات داخلاً في تكوين المنظر المسرحي نفسه فيحس وكأنه ممثل ويقتنع بأنه يرتاد الأماكن التي سوف يستعملها الممثلون عند بدء التمثيل بعد دقائق ويتجاوز مشاهد الخشبة ليسير بعد الديكور والأكسسوار وسائر المهمات المسرحية ، وهذا يُعمّق من شأن الاحساس بتقريب الممثل للمشاهد . فإذا ما انتقلت إلى الاحساس الذي يغمر الثاني وهو مشاهد الصالة وجدناه يقل بعض الشيء من ناحية قوة الرغبة عن احساس المشاهد الأول إلا أنه لا مناص من الاعتراف بأن الغرابة وعامل التوتر الفني يسيطران على أحاسيسه بفضل امتداد خشبة المسرح لعدة صفوف في أرضية الصالة ، ثم إن مجابهته وجهاً لوجه لجمهور مثله ومشاهدين للمسرحية قد يكون قريب أو صديق ليجلس متابعاً التمثيل وجهاً لوجه معهم وبينهم جميعاً يقف الممثل أو يجلس أو يتحرك أو ينفعل أو يمثل بالبانتوميم، وكل ذلك في تكنيك حركي خاص نتيجة الطفرة القوية التي أوردها أخلبكوف فد مدرسته المسرحية. كل ذلك يُقرّب الممثل من مشاهده أكثر وأكثر، وأذكر أنني أثناء دراستي قد شاهدت مسرحية (الأرستقراطيين) نُفذت بطريقة اخراج أخلبكوف على الطريقة الجديدة وأذكر أيضاً أنني شاهدت نفس المسرحية وفي بلد غربي آخر ممثلة على خشبة المسرح العادية التقليدية ذات الستارة الأمامية وشتان بين العرضين إذ أن فرصة مشاهدة العرضين على هذه الصورة في النقيض والاختلافات، تؤكد أن أخلبكوف لم يبحث عبثا في تقريب الممثل للمشاهد وفي تحطيم الشكل التقليدي للخشبة العتيقة. وأذكر من خلال التجربة الهامة أن **أحداً من مهندسي**

الديكور أو مصمميه لم يجد في نفسه الجرأة على التقدم لتنفيذ الديكور وفقاً لما اقترحه المخرج أخلبكوف ، إلا أن محاولات أخلبكوف لم تعدم الحصول على المصمم الذي تصدى لهذه المخاطرة التجريبية فتقدم المهندس والمصمم ومهندس الديكور ياكوف ستافر للعمل. وحينما بدأ رسوماته جسد بحق القلق الذي شاع وقتذاك بين الممثلين والعاملين من جراء الخطوط الأولى التي وضعها والحلول التكنيكية التي اقترحها للنصوص المسرحية . هذه الحلول التي لم يكن لها أصل أو شبيه في تاريخ المسرح إلا النادر وعلى صورة بدائية بحتة . . بل أن أخلبكوف نفسه ليسجل في كتابه « الدراما وميدان الأحداث المسرحية » أن المشاهد الهامة في المسرحيات التي مثلت على هذا النوع من الطراز المعماري في شكل الديكور كانت تظهر وبقوة نتيجة التركيز عليها من الممثل، وذلك نتيجة القائها وفي كل الاتجاهات للمشاهدين الذين يحوطون المسرح . وبرزت بالطبع نتيجة لذلك مشاكل المسرحية الرئيسية وعقدتها ونقاط مراحلها الدرامية وأحياناً مراحل تطور الشخصيات الهامة ومواقف الكورس في بعضها ونقاط الموسيقى التصويرية . وضمان تجربة أخلبكوف هذه يرجع إلى دراسة سيكولوجية المتفرج ، أثبتت أنه يرحب بل ويسارع إلى الدخول قاطعاً في الأحداث وأنه يلقي بنفسه في خضمّها ليتعرف ويبحث كنوع من أنواع الفضول في العصر الحديث لكل جديد ولكل التجارب التي تظهر . . تماماً كما يقرأ بفضول وتلهف جرائد الصباح التي تحمل أخبار الصواريخ .

ونجاح التجربة السابقة كنقطة بداية أكدها وساعد في البحث عن وسائل جديدة أخرى، رغبة أخلبكوف لتدعيم نظريته التي نجحت في مسارح العالم فيما بعد. واستطاع بفضلها عدد كبير من المخرجين الاطمئنان إلى خوض التجربة نحو تغيير أشكال المسرح بما يرونه عاملاً مساعداً لتوصيل أهداف مسرحياتهم للمتفرجين، وتقريب ممثليهم من المشاهدين ليتحركوا ضمن الأحداث وكأنهم يروون إليهم شيئاً عظيماً. فيصل المشاهد إلى عملية الاستمتاع في المسرح ومن بعدها تأتي عملية الاستقبال الكامل لكل ما يؤدى أمامه. ولقد تبع أخلبكوف في

مسرحياته نفس الأسلوب الذي أوجده ثم طوره في مسرحيات أخرى. وكان من نصيب هذه التقـدمية في الشـكل والمضمـون مسرحية (الأم) لجـوركي (والارستقراطيين) لباجوجين ومسرحيات كثيرة أخرى أكدت نجاح التجربة بعـد استكمال أخطائها كمسرحيات (هملت والحارس الصغير وكوشـوزوف ولوكاندة استوريا)، **بل إن اخلبكوف يذكر في كتابه أنه اخرج بعض الأوبـرات على هذا النمط الجديد من تشكيل خشبة المسرح، وانتقلت بعض هذه العـروض في دور التطوير أيضاً إلى النظارة في الميادين العامـة دون أية خشبـة أو حتـى ارتفاعـات للمسرح وفي قصر الرياضة وفي الفسحـات الواسعـة أمـام المصانـع للعمال وفي أحضان أمكنة عملهم**. يقول أخلبكوف: «حلمت كثيراً بإخراج مسرحية بوشكين الخالدة (بوريس جودانوف) في الكرملين وعلى مداخله في الهواء الطلق أمام هذا القصر الروسي العتيق وعلى درجاته الواسعة . . إذ أنني أؤكد أن الجو العام المطلوب للتأثير سوف يتولد حتماً معبراً عن أفكار كاتب المسرحية الكبير بوشكين».

من هذا يتضح أيضاً أن رضاء المشاهد المسرحي كان يأخذ قدراً كبـيراً من تفكير أخلبكوف ، فراحته ثم محاولة توصيل ما يقـدم إليه واختيار الطريقـة المثلى لذلك والبحث عن الطريقة الفنية لإيجاد الإيجـابية في نفسـه أمـر جدير بالبحـث والتأمل والتشريح والتحليل. وكل هذا يدخل بطبيعة الحال تحت كلمة (الاخراج) وضمن قطاع المهمة الكبيرة الملقاة على عاتق المخرج الجاد الباحث والمنفذ لأصول التربية النفسية . والأصل يعود في ذلك لحب المخرج الحقيقي لبلده وفنه. فإذا لم يتوافـر أحـد العنصرين فالاستحالـة قائمـة في إيجـاد عرض واحـد على مستـوى الإجادة . وبالعودة إلى التجارب السابقة منذ قيام المسرح الإغريقـي ونظمه، إلى أعمال الممول اليوناني الخوريجس الذي كان يقضي ما يقرب من السنـة في إقامـة التدريبات والصرف على الممثلـين وتحمـل نفقـات علاجهـم والـكورس ، كفيل بضمان إبراز عملية الاسقاط . وهو ما أضمه لهـذه الظاهـرة التـي تجتـاح المسرح المصري المعاصر وتأكيداً لنظرية أخلبكوف في الحب الحقيقي للمخرج لبلده ولفنه . .

التطور يخلق مسرحاً جديداً ، والبحث عن الأخطاء والنواقص يساعد عملية الاكتمال ، ورغم أن فكرة المسرح الكروي قد راودت أخلبكوف في عام 1935 بالإشتراك مع مصمم الديكور ياكوف ستوفر إلا أنه لم يقدر لهذه الفكرة الخروج إلى حيز التنفيذ إلا في القريب .

فقد قدّم أخلبكوف مع كل من مالكين و بيكلوف تصميماً جديداً لمسرح يقدم نوعاً جديداً من المعمار يخدم أغراضاً درامية أكثر اتساعاً ونشراً بالنسبة للجمهور ، ويعطي الممثل فرصة أكبر لضمان عملية التأثير ، تقدّم المشرف إلى أكاديمية البناء السوفيتية (معهد المباني الوسطى) بماكيت خاص كروي الشكل وقد تبنى مسرح ماياكوفسكي المطالبة بتحويل مسرحه على هذا النحو من الشكل، مسايرة للتطور ووفق على المشروع . والمسرح الكروي ونسبة إلى شكل الكرة ، يزيد في دائريته ويكتمل شكل الدائرة، كما يزيد من إحاطته بالجمهور ولا يتبقى إلا جزءاً قليلاً لا يُطبق على الدائرة لأنه ترك للاستعمال في دخول وخروج الممثلين وأعمال المناظر والأكسسوار . وتحولت الديكورات في المسرح الكروي إلى دائرية بعض الشيء، وكذا أخذت أمكنة الإضاءة تحتل أمكنة جديدة لتصبح عملية أكثر ولتستطيع اشعاع الضوء على المساحات الجديدة في يسر. وأعطى المسرح الجديد آفاقاً جديدة للتفكير ساعدت المخرج من ناحية استعماله للحركة المسرحية في الزوايا الأربع إذ أصبح البحث في مجال الاخراج أمراً جاداً وعظيماً ويعود بالفائدة على مضمون العرض المسرحي وشكله أولاً وأخيراً . ودخل المسرح الكروي في مراحل التطوير المستقبلية ، والمخرج فيه اليوم يضغط على زر معين فتتحول بعض كراسي الصالة إلى إتجاه معين وبقصد معين لتوافق الرؤيا تماماً بالنسبة لحركة مسرحية معينة في مشهد معين ، كما استعملت أمثال هذه اللفات في مشاهد التجمعات الحركية .

وهذا الشكل الذي أتاه المخرج أخلبكوف بعد دراسات طويلة جادة نراه بعد أن مر بمرحلة التجارب بدأ يغزو البلاد الأخرى المحبة للمسرح وفنونه .

والبحث وراء الشكل الجديد للمسرح يكاد يكون تنفيذه متفاوتاً في بلد عن آخر . فجاء بعضها على هيئة إقامة أكثر من مكان لأحداث المسرحية في الصالة أو على جانبيها أو جوانبها ، هذا في الوقت الذي رأت فيه بعض الدول أن تنفذه على مستوى (الماكيت) أولاً ومازالت تتقدم خطوة وتتراجع خطوة نحو التنفيذ. بينما نجد أن دولاً كثيرة قد قدمت عروضها بالشكل الفني الجديد. والمسرحيات تتوالى منذ فترة طويلة وتلقى نجاحاً منقطع النظير تأكيداً لنظرية ادماج المشاهد مع الممثل حسب ما نادى به أخلبكوف. ولقد قدمت اليونان بعاصمتها أثينا مسرحية (دائرية الطباشير القوقازية) للكاتب الالماني برخت عام 1957 حيث لعب الممثلون جزءاً كبيراً من أدوارهم على درجات صالة الجمهور بينما أحاط النظارة دائرياً بكل الممثلين وبالخشبة الجديدة حسب تعاليم أخلبكوف ، هذا بينما نجد أن بلجيكا قد عرضت (ماكيت) للمسرح الجديد في جناحها بمعرض بروكسل الدولي حيث أحاط الجمهور بكل جنبات خشبة المسرح التي ظهرت في الوسط تماماً . وفي باريس وموسكو وبودابست يعمل المسرح الكروي بانتظام .

ومن أجل أشكال المسرح الجديد كان لا بد من قيام بعض الدراسات وبعض الاتجاهات نحو ارتكاز الاداء التمثيلي والحركة المسرحية في المسرح الجديد على نوعية خاصة تختلف في كثير عما هي عليه في المسارح التقليدية امعاناً في الوصول إلى عقل المتفرج وقلبه بكل الوسائل العلمية الحديثة في التأثير .

وجدير بالذكر أن الأمريكي نورمان بيل جيذر هو أول من وضع تصميماً جديداً للمسرح الكروي في العصر الحديث، حيث كان على شكل دبلة خطبة دائرية مفتوحة بعض الشيء (وكأنها مقطوعة وغير متصلة) ومن خلال هذا القطع يدخل الممثلون إلى مشاهدهم المسرحية وكانت خشبة المسرح الكروية مائلة بعض الشيء ميلاً تدريجياً بسيطاً، وكان هذا هو آخر بحث هندسي قُدم بالنسبة للمسرح الكروي وهو نفس الشكل المأخوذ به في مسرح ستراتفورد بكندا حالياً.

إن البحث الدائم لفنان المسرح سواء أكان ممثلاً أم مخرجاً أم مصمماً أم كاتباً للتأليف الموسيقي أمر يدعو إليه التطور الحتمي الآلي والحركي ضمن الحركة المسرحية العالمية اليوم. والبحث الدائم عن الحقيقة المسرحية في الديكور والحركة المسرحية وطرق الأداء التمثيلي وتقييم التأليف المسرحي هو الذي يسود تقدميات هذا العصر الذي نعيش فيه . والمهمة الأولى للمسرح أن يعكس مجتمعه الذي يعيشه إلى جانب الحصول على الأفكار العالمية المجاورة تأليفاً واخراجاً وتمثيلاً وفناً تشكيلياً وتقنياً وميكانيزم وتطورات إضاءة لدراستها وتقييمها والأخذ منها وكما قال كارل ماركس : «مع ضمان إبراز حياة الفرد السياسية والفلسفية» .

التمثيل :

أصل التغيير في الدراما المكتوبة . .

إذا كنت قد قدمت بالمشكلة الأساسية في مسرح أخلبكوف من ناحية تقريب الممثل للمشاهد المسرحي ، فإن نفس المشكلة إنما تتعرض لتحليل علمي يقف أول ما يقف على الأصل في الدراما المكتوبة التي تمثل على خشبة المسرح الجديدة . ومجرد الاهتمام بأصول الدراما في مسرح أخلبكوف يخلق قلقاً نحو النظريات والظواهر ومحاولة تنفيذها على خشبة المسرح ، فالتقدمية والسياسة والفكر المعاصر وموقف إنسان العصر الحديث من كل هذه الأشياء مرتبط ارتباطاً كبيراً وجاداً بمشكلة مكان خشبة المسرح ومشكلة الميدان الذي يتحرك فيه الممثلون . فبدون الاطمئنان على الدراما المكتوبة وشكلها المناسب الملائم للتجديدات لا يمكن التوصل إلى لب الفكر الجديد المطور للخشبة أو حتى لتحركات الممثلين . إذ هما الأصل والنبع في القاء الضوء لمعالجة وابراز المشاهد المسرحية والكلمات ومن ثم الحروف نفسها للمساهمة بالنصيب الأكبر في التقدمية المطلوبة للمسرح المعاصر . وكما كان اتصال اللينينيين والماركسيين وآدابهما اتصالاً مباشراً بالدراما فإننا نرجو لمسرحنا بعد أن اكتملت أو كادت تكتمل عناصر تكويناته الفنية أن يعمل على تطوير مهمته الدرامية والارتفاع

بفن كتابة المسرحية واحتضان التجارب الأدبية التي تبرز قضايا الاشتراكية السياسية والاجتماعية لتقريب المتفرج إلى الممثل كنتيجة طبيعية للحياة الثورية التي يعيشها المشاهد المسرحي خلال يومه العادي وأثناء جلوسه لمشاهدة العرض المسرحي . فمراحل الانطلاق السياسي والاجتماعي والصواريخ تجد من الضروري أن تنعكس اشعاعاتها على هذا المجتمع المعاصر ليدخل الفن في السياسة وتنطوي السياسة في نسيج الفن محاولة في جدِّية لتقريب وجهات النظر نحو تعميم شعبية المسرح وقومية المسرح العربي، وهذا يقتضي بالطبع معايشات خاصة للمؤلفين وبحث الامكانيات الأدبية التي يمكن لها إضافة شيء إلى أمثال هذه الظواهر الأدبية الهامة والبحث عن اللغة المناسبة وكيفية توصيل كل هذه الأفكار الثائرة لجمهورنا شعب المسرح الجديد.

التجارب . .

وفي هذا المجال **نحا المسرح السوفيتي نحواً طيباً في محاولته الاعتناء بالتجارب المسرحية ومتابعة الاهتمام بنتائجها من خلال العلم البحت . وأدى ذلك إلى اختيار طريقين للمسرحية . الأول وهو أن تقوم بعض المسرحيات على الاهتمام بحياة طبقة العمال ومشاكلها ، والثاني أن تعمل المسرحيات الأخرى على الاهتمام بالقضايا الاجتماعية وأحياناً المشاكل الفردية الشاذة ويدخل تحتها ما قد يتصل بالأخلاقيات العامة للفرد ومشاكل الأسرة . . .** ومن الطريقتين يتضح أن سياسة التجارب لم تُغفل حق الفرد في مجتمعه ولم تغفل المشاكل الأسرية والنفسية والاجتماعية التي تجتاح أفراد المجتمع ، وذلك في تكوينها الدرامي . **ولم تنس الطريقتان أن تجعلا الفلسفة أساساً لقيام الدراما المعاصرة فجاءت محتوية بعض** وجهات النظر الفلسفية التي تفيد عادة في النسيج الدرامي الذي تبنى عليه المسرحية **مما دعا لينين نفسه إلى الانتباه والتركيز لبعض ما ورد على لسان كاتبهم الكبير مكسيم جوركي** « من ضرورة بذل التضحية من أجل إعلاء شأن الدراما خاصة إذا كان كتابنا الصغار الناشئون يجدون المساعدات الكبيرة في كل ما يطلبونه من جانب

الدولة والشعب ، فضلاً عن وجود البطل المعاصر أمام أعينهم وجوداً حقيقياً لا يقوم على التخيل أو الاستنباط ولكن يقوم على الواقعية والمرئيات ، هذا البطل الذي لم يكن موجوداً قبل ذلك ، وحتى إن وجد فقد كان على سبيل الندرة في الماضي كفاوست ودون كيشوت » .

إشارات خطرة :

غير أن إشارات تحذير للكاتب كانت تقف معلنة شارات الخطر ، وخاصة فيما هو خاص منها بالطريقة الثانية في نظام التجارب وأقصد المسرحيات المهتمة بالقضايا الاجتماعية ، فقد حُذر فيها من الاسراف أو الانزلاق إلى مشاكل الحب ورمز المثلث ، الثالوث الأبدي (الزوج والزوجة والعشيق) والمشاكل الشخصية للشخصية المسرحية حتى لا تصبح الدراما مسرحية عائلية تفيض بالسرد والدردشة والمشاكل الشخصية البحتة دون الاهتمام بالعمومية . وأكبر مثال على ذلك مسرحية إبسن العظيم « بيت الدمية » التي ترجمت في مصر ومثلت باسم « لعبة البيت » فهي برغم قيامها على مشكلة عائلية بحتة إلا أنها تؤيد المشاكل العمومية وتنشر مشاكل المسرحية بشكل واضح وتمس آلافاً بل وملايين البيوتات في هذا العالم خاصة في الوقت الذي ظهرت فيه ، والمسرحية وإن كانت ضمن أهدافها تعرض وفي ثورية اجتماعية المجتمع البرجوازي ممثلاً في الفكر البرجوازي الذي يسيطر عليها فإن هناك أيضاً شبيهاً لها في مسرحية (العقل أصل المتاعب) ، للكاتب الروسي جريبويادوف حيث تُعرّض أيضاً بالبرجوازية الفرنسية واللغة فيها والتشبه بمجتمعات الخارج والتمسك بتقاليد بالية غير مجدية .

وعلى هذا النمط نجد مماثلات كثيرة في مسرحيات(المفتش)لجوجول وأغلب مسرحيات دستويفسكي وليتولستوي وجوركي وتشيكوف ، بل وهناك بعض الظواهر السابقة في مسرح شيكسبير أيضاً كمسرحيتي(عطيل وهاملت)فقد احتوتا على فلسفات خاصة ضمنها شيكسبير قيم مسرحيته . ومن هذا نستنتج بالضرورة أن

الفلسفة في الدراما ضرورة من ضروريات الاتجاه نحو أدب الدراما الاشتراكية ، على أن يكون مكانها بقدر متين في المسرحية . إذ من خلال الفلسفة يمكن التعرض للسياسة وللأخلاقيات السائدة ولآداب المجتمع وللقوى العاملة وأخيراً في التعرّف على المشاكل الحقيقية للفرد الاشتراكي المعاصر . وضمن هذا تبرز بالطبع قضية المسرح الأولى « مشكلة الدراما » . ومن الباحثين الجادين في هذا المجال باجوجين ، ليونوف ، سالفينسكي ، روزوف ، أربوزوف ، ستالين ، سوفرونوف ، فيرناوستوك . كل هذا النفر من الأدباء السوفييت قد حاول في أعماله أن يعطي شكلاً جديداً في كتابته ليتماشى مع الثورية الجديدة في بلده مستغلاً تجربته السابقة في مجال التأليف المسرحي . وتحرك إثر ذلك جيش هائل من المخرجين والممثلين يمثلون المسارح السوفييتية مؤكدين بأعمالهم نفس الفكرة الثورية لبناء مجتمعهم الجديد ومسرحهم الجديد . وفي هذا عودة أيضاً إلى ما ذكره الفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي حول الفن وضرورة تكاتف كل من الدراما والمخرج والممثل وراسم الديكور حول الأسلوب الجديد للوصول إلى حلول علمية مؤكدة النتائج .

أعباء جديدة والتفاف حول الجمهور . .

من الدراسات والتجارب والمشاهدات تتضح لأخلبكوف حياة المسرح بما فيها من قسوة وما تتطلبه من صلابة عود وتحمل للمشاق . وليت الأمر يقف عند التفكير في الجهود ولكن العمل المضني على تحقيق الأفكار هو الصعب وهو الذي يحتاج إلى الصبر وإلى الكفاح وإلى العمل وإلى المعاناة وأخيراً إلى ترقب النتائج . . **من أجل توصيل الفكر الحديث للمشاهد في أبهى صوره . لذلك كان الذهن عند أخلبكوف بمثابة الحياة الحرة الحقيقية لأفكاره المسرحية، وهو السبيل لخروجها إلى حيز الوجود والتنفيذ . ففكّر دائماً في الجديد ، فكّر في المؤلف وكان يحب شباب جوركي وحماسه وتحريضه وقوته بل قواه المتعددة ، وفكّر في المقدمة وكسر الحائط الرابع واخترقه وبقوة محطماً إياه، وفكّر في مكان الأوركسترا فغطاه أحياناً وخففه**

لصالح الممثل وعلاقته بالمشاهد أحياناً أخرى، وحقق كثيراً من أفكاره هذه على المستوى الواقعي في المسرح الواقعي بموسكو ما بين أعوام 1930، 1936 سواء عن طريق الاخراج أو عن طريق الإعداد المسرحي أو التمثيل، الأمر الذي استحق من أجله أن يعرف بلقب (رجل المسرح) فعادل كريج وآبيا واستانسلافسكي ودانتشنكو وبارو، ورغم أن هذا المسرح الذي أتيح له العمل عليه كان من أصغر مسارح العاصمة فلم يكن يتسع إلا لـ 325 متفرجاً إلا أنه قد حقق من أفكاره الكثير في تلك المرحلة خاصة من ناحية شكل خشبة المسرح وأماكن المتفرجين .

يقول أخلبكوف: « استطعت من خلال تفكيري في 325 مشاهداً أن أخرج بفني إلى الميدان الكبير في موسكو لأعرض بعض مسرحياتي للآلاف بعد ذلك محققاً ما وطدت عليه عزيمتي » ، ورغم المساحات الهائلة على خشبة المسرح التي أحياناً ما تضطرنا إليها بعض الأعمال الكبيرة، إلا أنه استطاع في المسرح الصغير أن يضعها **وحقق بذلك أعمالاً كثيرة للكتاب موباسان وتشيكوف ومارك توين وساورويان في صورة مصغرة على المسرح الصغير.** ولا يمكن بأية حال نسيان الشاعرية الحقة والواقعية المتفجرة التي أسفرت عنها عروض هذه المسرحيات للكتاب الكبار ويذكر بالأخص في هذا المجال مسرحية «قلق الخريف» للكاتب نيكراسوف «الأولاد» للكاتب جوركي، وهما مسرحيتان من ذات الفصل الواحد، وظلت هذه الأعمال تساعد من قريب في تدعيم الحركة المسرحية مما دعا الأكاديمية المسرحية لافتتاح الأستوديو الرابع بها. وفي أعوام 1930 كان يساعد أفكار أخلبكوف في هذا الطريق المخرج السينمائي الشهير سرجاي ايزنشتاين الذي اقترح عليه مبنى (لوفاردو) حيث كانا دائمي التمشية أمامه لاستغلاله في العروض المسرحية الخارجية بدلا من جدران المسرح.

إلا أن عمليات البحث حول الجمهور كانت تقيد أخلبكوف بالأسس العلمية للدراما . . نفس المشاكل التي يعاني منها مسرحنا المعاصر . وهي أهمية موضوع المسرحية وضرورة التقديم في القالب الفني المسرحي السليم بعد احتوائه

على محتويات درامية تسمح له بالتأثير أولاً وبالمناقشة ثانياً . وهـذا يعنـي ضرورة جدّية الدراما في البحث عن الحقيقة وعن الواقع وعن الإنسان بين هذا وذاك وعن المصير وعن الفلسفة وعن الضرورات ، ومن ثم يمكن للدراما بهذه الحقائـق أن تقف على المستوى الجماهيري وبالتالي على مستوى النجاح . وكما يقول أخلبكوف : **« قوة الدراما تبعث الدفعة والحماس في قلب الكاتب والمخرج والممثل ، وعليها أن تعطي من لبّها ومن أحشائها دفعات متتالية متوالية حتى لحظة اسدال الستار حتى تكون في دوران دائم متكيف مع العرض والفن المسرحي »** .

لقد قال جوركي مرة : «إن الذي يُلزم البطل المسرحي كلمات تعبر عن البطولة تسانده وتساند بطولته » وأنا أضيف ، كلمات تعبر عن الحقيقة وعن الايمان وعن النقاء وعن العصر وعن الحياة وعن تقدمية الفرد وكيانه . فبعد هذه الكلمات لا يمـكن كتابة دراما تؤثر في المتفرج الباحث عن الحقيقة وعن حقائق عصره وعن أسبـاب حياته وماهيتها . والفنان المسرحي سواء كان كاتباً أو مخرجـاً أو ممثـلاً أو مصـمماً للديكور عليه أن يحيا حياته ليقدم الدراما ومن زاوية تخصصه وثقافته وخبرته . . أن يحياها بكل واقعها وأن ينفث فيها من روحه ومن دمه ليصل إلى التطور والتأثير كي يضمن للمسرح استمراره وللفن ازدهاره . وإذا كان جوركي قد اهتم بشخصية البطل المسرحي فإن الدافع لذلك أن البطل المسرحي إنما يصور بطولة في تصرفاته . ففي دون كيشوت بطولة وفي نومانتسيا بطولة أخرى ، وفي البطولة قوة ودفعة وحرية . وقد عالج أخلبكوف البطولة في قصص كثيرة ومسرحيات كثيرة وكانت البطولة في النص بأهدافها ومزاياها هي التي تشد المشاهد وهي نفسها التي أغرت أخلبكوف لاخراج مثل هذه الأعمال الفنية الكبيرة المتسمة بالبطولات من أمثال (الأم) لجوركي (وعطيل) لشيكسبير (والأرستقراطيين) لباجوجين (وسيأتي الوقت) لرولان . وهي أيضاً التي عكست الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن إلى جانب ما أبرزتـه من قضايا أدب الجماعات وتقدمية العقائد وغيرها .

عند محاولة تقريب التمثيل للمشاهد فإن هذا يعني أن تُنقل الأحداث بنفس عظمتها الدرامية كالسهم لقلب المشاهد يصل في نفاذ لتحدث عملية التكثيف. وهذه العملية المساة أيضاً بالإبداع توقع كلا من الممثل والمشاهد في مرحلة جديدة تابعة بعد ذلك تسمى بعملية (الراحة) ولا أعني الراحة بمفهومها اللغوي ولكنني أعني الوصول إلى نقطة ما بعد الاجهاد المسهاة بالراحة والمتولدة نتيجة العمل من جانب الممثل والعمل أيضاً من جانب المشاهد . فالمشاهد يكاد يكون ضيفاً على المكان المسرحي الذي تجري فيه الأحداث ، ضيفاً على أحداث تصوّر قضاياه ومشاكل عمله وسقطات سياسته وأصول تربيته وعقيدة وطنه. وفي استقباله لكل هذه الأمور عملية اجهاد مضنية من خلال العرض المسرحي الجاد الذي يحتوي على ابتكارات ووسائل جديدة في شكل خشبة المسرح أو في طريقة أداء الممثلين أو تحركاتهم . وهذا يقتضي بالتالي وبعد عملية المتابعة نوعاً من الراحة بعد ذلك إثر هذه الجرعة الدرامية . لهذا وجب الاهتمام بأمر المُشاهد وذلك بالاعتناء الجاد بالأداء التمثيلي من حيث عدم إشعار المشاهد البتة أنه يشهد عرضاً مسرحياً ، والجيد أيضاً بالنسبة للسينما والتليفزيون حينما تتحرك الكاميرا دون أن تُشعرك بأنها تنتقل في اللحظة ودون استعراض لامكانياتها في التكنيك . فالفن مشاعر وليس تكنيكاً . ومن الأهمية بمكان عدم اشعار المشاهد أيضاً أنه داخل مسرح بجدران تقليدية أو أنه يشاهد ممثلين يتحركون ليمثلوا، ولكن أناساً يتصرفون أمامه كما يتصرف راكبو الأوتوبيس بجانبه في الصباح وهم ذاهبون إلى أعمالهم. والتأكيد على هذه القضايا الفنية في الإخراج أو التمثيل أو مرحلة التحليل الأولية في حياة التدريبات التفسيرية للنص يحل كثيراً من قضايا الجمهور المشاهد في المسرح بل ويحددها على أسس علمية سليمة، خاصة في المشاهد الحساسة التي توجد في المسرحيات الكبيرة كمشهد عطيل وهو يخنق زوجته دزدمونا في عطيل، والملكة جرترود وهي تسقي نفسها وبيدها الكأس المسمومة دون أن تعلم في هاملت. فالتقدير المنضبط في أمثال

هذه اللحظات حسب ما أشارت المدارس المسرحية تأكيد بالنسبة للأداء التمثيلي ودرجة الصوت وقوة الانفعال وحركة البانتوميم ثم التكنيك الداخلي لدى الممثل والتكنيك الخارجي له والإيقاع العام ، يقرر وبدون زيف ، أن عملية الضبط العام لكل هذا تُفْسر عن طبيعة غير مفتعلة لا يشوبها التشويه أو حتى التشكك عند المشاهد ، ويوصل المشاهد بالتالي إلى المشاهد الأخرى المتتابعة والمسرحية إلى مبتغاها من التأثير . ولا خوف على المتفرج من البكاء أو انهار الدموع . فإذا جاء التمثيل على الصورة السابقة المطلوبة وفي حدود (الممثل يتصرف ولا يمثّل) فإن المشاهد ستبعد في شكلها ومضمونها عن الميلودراما لأن الاحساس نابع من الفهم ومن المعايشة في الدور وليس من كتلة شحنات انفعالية غير مرتبة تؤثر بطريقة الفهلوة أو الاستجداء . . وشتان بين الأثرين ، والفرق بينهما كبير. والممثل الذي يختتم مسرحيته بمشهد نواح أو بكاء على مقبرة حبيب (كروميو وجوليت لشيكسبير مثلاً) حيث تنهمر الدموع وتحمرّ الجفون ويذبل الوجه ويضيع تورده ويختفي احمراره اللهم إلا من شعلة دم محتقنة ثم تكون كلمات الختام للمسرحية ويسدل الستار ، هذا الممثل لو نجح مشهده حسب القواعد العلمية للتمثيل أو في التزامه لما صاغه له مخرجه من أفكار وخطوات. فانه (أي الممثل) سيكون أسعد إنسان في هذا الوجود لحظة اسدال الستار ، لأنه عاش دوره كما يقولون ولأنه بتصرفاته يصنع عملية الإبداع . ولو حدث مثل هذا المشهد في الحياة مثلاً لما اكتملت عملية المعايشة بنفس القدر وبالميزان الذي تتم به على خشبة المسرح ، ذلك لأن اختلافاً لا بد سيطرأ على انهار الدموع واحمرار الجفون وذبول الوجه وضياع تورده واختفاء احمراره ونسبة الدم المحتقنة ، وبالتالي لا تكون المعايشة كاملة ، وبالنتيجة لذلك لا يصل الممثل في الحياة للنقطة الهائلة التي يُوصلها له المسرح وتُتيحها له حياة المسرح الأصيلة الكبيرة العريضة . نفس هذا الإحساس العام للقضية المطروحة هي ما يحس به المشاهد أيضاً. لايمكن أن تتم إذا غلّف التمثيل الميلودراما أو ما شابه ذلك من مبالغات وبالتالي يفتقد المشاهد أصالة انهار الدموع واحمرار الجفون وذبول الوجه أو ما يقابلها من انفعالات ، وكما يقول

ماياكوفسكي « أمثل وأصرخ وأزعق ولا أستطيع تأكيد شيء مما أريده » . وهو نفس التأكيد للمدرسة السوفييتية العريقة مدرسة استانسلافسكي في التمثيل التي حددت أسس التمثيل وأرجعتها إلى الثقافة والبحث وليس إلى الارتجال أو حتى الموهبة فقط ، ذلك لأن أخلبكوف يؤكد أن الطريقة القديمة في الأداء كفيلة بالقضاء على مسرحيات تحتّم نجاحها واكتمالها الدرامي كمسرحيات شيكسبير وموليير ولارمنتوف وشيللر وجوجول .

هذا الولاء من أخلبكوف للعلامة استانسلافسكي يؤكد أن مدرسته من أشهر المدارس المسرحية في العالم واستمرار هذه المدرسة وخضوعها ـ حتى بعد وفاة استانسلافسكي ـ للتغييرات المعاصرة مع محافظتها في الإبقاء على أصول معالمها ، وانتشار عدد كبير من المخرجين المعاصرين السوفييت وقدراتهم على العمل بمختلف الألوان والاتجاهات وعدم التكرار أو المشابهة في أعمالهم ، يؤكد أن أصولاً فكرية انسانية عظيمة قد وضعها استانسلافسكي وتركها ثروة هائلة تفسر تفسيراً يوافق كل فكرٍ وثّاب للعمل الحر المخلص المحب لفن المسرح وفن التمثيل ، والجيش الهائل من المخرجين من أمثال مايرهولد وفاختنجوف ومارجانوف وهمالياف وغيرهم كثيرون يؤكد أن أسس هذه المدرسة العلمية في العصر الحديث بل وفي قرننا العشرين هامة وفعالة . وأحسن تعبير بالنسبة لرسالة استانسلافسكي في تعليم المخرجين أنه يعلّم (المستحيل) و (عدم الطاعة) . . المستحيل في أن تكون هناك (اسطمبة) تخُرج مئات الصور من استانسلافسكي كمخرجين. وعدم الطاعة في تقبّل تعاليمه كقضية مسلمة تطبع كل ذهن مفكر كذهن المخرج المسرحي بخاتم لا يتغير عن خاتم صاحبه . والنحو الذي نحاه استانسلافسكي في الاخراج نحاه أيضاً في التمثيل. وأستاذ أخلبكوف نفسه مايرهولد كان أشد العنيدين والمناقشين دائماً في أصول مدرسة استانسلافسكي وتعاليم الاستوديو الخاص به حيث البحث الدائم في أصل المسرحية عن اللب الدارمي والهدف والمحتوى والنقاط الاستراتيجية في النص والأحداث الداخلية والمؤثرات الخارجية الطارئة وخطة الاخراج والتنقيبات

والمراحل والبانتوميم وحركية الأحداث والشخصيات . ولذلك أيضاً برز ممثلـون كبار منهم اليسكي وجارين وبانبـوف وبوجوليوبـوف وزوتيشيكوف وآخـرون . واستطاع هذا الجمع من المخرجين والممثلين أن يستوعبـوا قضـايا الجمهـور وأن يعودوا الفـكر على أن الـكل ظاهـر على خشبـة المسرح خاصـة في شكل الخشبـة الجديدة ، الكل أمام أعين المتفرج المنفرجة إلى أقصى حدود الانفراج ، المنتبهة إلى أقصى درجات الانتباه ، ومن هذا يبطل التمثيل القائم على الخدع وغير القائم على الحقيقة الدرامية . ويبطل مفعول الميلودراما ويبرز البكاء على خشبة المسرح ليكون حقيقة بالدموع ولو في بعض اللحظات وكأنه عصر القرون الوسطى حين جسد كل شيء وكأننـا نعـود إلى الـطبيعيين في معتقداتهـم . . ولـكن الجـديد في نظـام استانسلافسكي وأخلبكوف أن القاعدة العلمية هنا تحكم المخـرج وتوجـه الممثـل وتحدد مهمة راسم الديكور وصانعه وتؤثر أخيراً على الجمهور . فلم يكن بمستطاع ادعاء البكاء ، إنما كان بكاء حقيقياً ، ولم يكن الانفعال مزيفاً إنما كان انفعالاً يرتفع ويهبط به تنفس الممثل في شهيق وزفير ، كما أن الضحك أيضاً كان هو الآخر في حاجة إلى التدريبات الطويلة الجادة حتى يخرج طبيعياً دون افتعال من الحنجرة أو الصوت أو الشقلبة الأمر الذي يحدث الآن في المسرح الكوميدي في مسرحنا ، ولكنه كان يخرج عادة في صدق من القلب ومن الفؤاد ، وجنح الممثل وسط تيارات الثقافة المسرحية هذه إلى شكل جديد معبّر عن الفـكر وعـن الصـدق وعـن الإخـلاص واستطاع أن يحلق فوق رؤوس المشاهدين كما يقولون منتصراً وأن يعطي نفسه وفنه في جرأة وفي دقة دون خوف من شيء أو عمل حساب شيء ، فحسبه الصدق الفني .

حقيقة أنه صعب على الممثل العمل وسط هذه الظروف القاسية الجادة ، الأمر الذي يلجأ مثلاً فيه عندنا ممثلو المسرح الكوميدي إلى التأليف الفوري واختـلاق السخافات التي لا حد لها والابتذال (والهلبمبم) ، ولكن أخلبكوف يعود فيذكر دائماً قائلاً : «ومن قال أن مهنة التمثيل أو المسرح سهلة ؟ » . . خاصة على خشبة مسرح من هذا النوع الجديد . ولا انكار أن الممثل على الطريقة الجديدة التي أوجدهـا

أخلبكوف يقف بين ناري المتفرج، وهو ما يستدعي امداداً كاملاً ودائماً من الشجاعة والقدرة على الاحتمال ومواجهة الأمور ، فالكلمات أو الحوار لا يأخذ طريقه إلى المشاهد شأن المسرحيات الأخرى، ولكن الطريقة الحديثة تسير بالمشاهد أيضاً إلى معالم جديدة فهي تسير بالكلمة في النص إلى عين المشاهد حينما يكون الممثل شديد القرب منه فيلقي بالكلمة أيضاً في عينيه حيث تسير إلى العين إلى ما تسير إلى الأذن، وهذا يقتضي تمريناً جاداً غير مشوب بالتردد ولو للحظة واحدة إذ أن مفعول الكلمة أصبح ذا حدين عند أخلبكوف، حيث يتوقف نجاح مسرحيات كثيرة على سلامة الحوار وقوته وحلاوته ومدى تأثيراته ووصوله إلى العين وإلى الأذن . وفي هذه الطريقة ضمان كبير للوصول إلى النجاح المطلوب للنص المسرحي . ومسرحية « البستان والظل » للكاتب ليانوف من الأعمال التي يعمل فيها قوة الاستعمال للطريقة الأخلبكوفية وتظهر مضامين الكلمة لأذن المشاهد والكلمة لعين المشاهد .

ومسرح أخلبكوف لا يحتمل ملء المسرح بالكثير من المهمات المسرحية أو الديكورات الثقيلة (الماسّيف) . فهو يختصر قد الإمكان كل هذه التفصيلات كما كان أخلبكوف دائماً ما يحذر في مشهد الغابة مثلاً من إقامة غابة حقيقية بأشجارها وفروعها ونفس الشيء في إقامة المنازل على خشبة المسرح أو عند ادخال خيول أو خلافه ، الأمر الذي جعله يجنح إلى التعبير عن كل ذلك بشتى الطرق دون التقيد بحرفية الطبيعية أو التقليدية ، وكان يؤكد أن المسرح الواقعي قد عبر كثيراً عن مذهبه في الأوبرات التي أخرجها نميروفتش دانتشنكو وفي مسرحية (أناكارنينا) للمخرج ديمترياف وفي عروض مسرح فاختنجوف ومسرح الأكاديمية ومسارح أوكرانيا . وفي الملك لير للمخرج فيودوروف وفي أعمال أكيموف وبلوتشك ، وآن الأوان لتغيير جذري في مفهوم العرض المسرحي ، بالرغم من سبق أخلبكوف نفسه اخراج بعض الأعمال على المستوى الواقعي ملتزماً بالواقعية سواء كان في الاخراج أو في الديكور ، فقدم على هذه الصورة (الأم) لجوركي كأوبريت بديكور واقعي من أعمال فاجيم رينجيم ، وهو يؤكد أن الواقعية هي التي أتاحت له الفرصة للتفكير

نحو الجديد. فالأصل في القديم دائماً ومنه يأتي النزوع دائماً إلى الجديد، كما يعزي أخلبكوف نزعته للتجديد والتطوير إلى حبه القوي للمسرح الصيني وأصوله حيث تظهر الأفكار الشعبية وأماكنها، فدراسة المسرح الصيني ومكان الأحداث فيه وتكنيك الحدث والشكل والصورة أمر يمهد لتشكيلات جدية ومستقبلة جديدة سواء ما كان خاصاً منها بخشبة المسرح أو صالة الجمهور. ففي المسرح الصيني يجري التمثيل أحياناً في وضح النهار، ويكون المنظر ممثلاً لليل في منتصفه، وأحياناً يكون المكان شاطىء البحر وخشبة المسرح خالية من الماء أو الشاطىء أو الزورق ويكفي مجداف صغير واحد في يد الممثل الصيني ليعبر عن كل ما تحويه الأحداث التي عادة ما كانت تحتاج إلى تغييرات مكانية وحركية غريبة، وخاصة على الجمهور ممن لم يعرف بعد هذا النوع من العروض وهذا الشكل من الأشكال الدرامية حيث تكون هذه الأشكال الجديدة شكلاً قريباً من الرمزية المشوبة بالواقعية.

هذا الجديد في الشكل بل وفي المضمون في المسرح الصيني هو ما شد أخلبكوف لمتابعة البحث عن نقاط جديدة لحياة المسرح تدعمه وتطوره وتضفي عليه أصالة وثراء فنياً.

وجدير بالذكر أن موقف المؤلف المسرحي يختلف في تقييمه اختلافاً كاملاً حيث يكون الربط كبيراً ووثيقاً بين المؤلف وأسلوبه وطبيعة أهدافه وبين المسرحية، وذلك يعني أن روح المؤلف وطريقة تعبيره عن مواقفه المكتوبة في الدراما وجوها العام المراد إبرازه، لا بد وأن يُنظر إليها بعين الاعتبار حرصاً على قضية المسرحية نفسها، إحدى قضايا الجمهور الهامة في العرض المسرحي. والأمثلة عديدة في تاريخ المسرح إذا ما استكملت بحث أمثال هذه النقاط، واستانسلافسكي قدم تشيكوف بنجاح كما قدم (سلطان الظلام) لليوتولستوي غير مهمل لخط المؤلف وأهدافه.

ويستكمل أخلبكوف قضايا جمهوره وعروضه بالمسرحية فيذكر بالشكر المؤلف والمخرج برتولت بريخت الذي طلب من أخلبكوف عند زيارته الأخيرة للاتحاد

السوفييتي عام 1934 أن يخرج مسرحية (الأرستقراطيين) لباجوجين، هذه المسرحية التي قدر لها النجاح العظيم بالنسبة لتحقيقها الرؤيا الجديدة لأخلبكوف ، هذه الرؤيا التي ذكرها كل نقاد المسرحية ومؤرخها عند بحثهم للمسرحية وتناولهم لها بالشرح والتحليل والتعقيب من حيث شكل خشبة المسرح ومن حيث تحركات المجموعات ومن حيث المشاهد الداخلة دخولاً عنيفاً في قلوب النظارة والمسيطرة على عيونهم وآذانهم بكلمات النص ، (أعاد أخلبكوف اخراج مسرحية الأرستقراطيين عام 1954 وظلت تعرض حتى عام 1957) . وعلى نفس النمط مُثلت مسرحيات (لوكاندة أستوريا) للكاتب ستاين (والبستاني والظل) للكاتب ليانوف (وقلم الحبر) لللكاتب أستوك.

الرتم الثالث عند أخلبكوف . .

وهذه التسمية العجيبة في حياة مسرح أخلبكوف تتصل أيضاً بالأساس الذي وضعه استانسلافسكي وهو الرتم(الايقاع) الخاص الذي يشير إليه أخلبكوف. وعنده هو الاحساس العميق بالكلمات التي تقع من جانب الممثل أحسن موقع حيث تمر اللحظات على المسرح وكأنها سنوات عندما يقف الهواء في الجو ويتعثر تنفس الممثل على الخشبة (خاصة في مسرح مفتوحة جوانبه ومعالمه كمسرح أخلبكوف) ، هذا الرتم الثالث المعروف بأرقام 10 ، 11 ، 12 ، حيث يعيش الممثل أسعد لحظات عمره وأعمق أحاسيسه على الخشبة بكل ما أوتي من قوة لإبراز فنه وأعماقه . هذا الرقم الثالث هو الذي يحدده الممثل الجاد ليعبّر عن نفسه في مشاهد هامة من المسرحيات كمشهد عطيل وهو يعمل أصابعه في عنق دزدمونا، ومشهد مواراة التراب على أوفيليا وهاملت في انتظارها يرقب كل شيء، ومشهد المحاكمة في الفصل الثالث من ساحرات سالم لآرثر ميللر . في أمثال هذه اللحظات الكبيرة تبرز الأعماق وتساعد الثقافة المسرحية من خلال الرتم الثالث بصمتاته وفترات سكوته إلى أحاديث وإلى تعبيرات. ومن خلال الرتم الثالث يستطيع

المتفرج ـ أي متفرج مهما كانت درجة ثقافته ـ أن يقول أن الممثل قد سكر بنشوة حبه للمسرح وللدور أو أنه لم يسكر بعد . . أي بعيداً عن الرتم الثالث ، وبعيداً عن الشعور الذي حدده انجلز مرة بقوله : « الطريق الوحيد الموصل للفن الحقيقي هو القاء الضوء من الداخل على الشخصية المسرحية بما ينير من دواخلها النفسية والاجتماعية أمام النظارة » .

● قضايا المسرح المعاصر . .

نفس القضايا التي حاول أخلبكوف علاجها وهي تتلخص في العمل . . العمل . . ثم العمل . وكم من مرة دارت إحدى المسرحيات دوراً حقيقياً حول العمل؟ . إن شرح وتحليل الشخصية المسرحية من خلال عملها أمر هام بالنسبة لقضايا الفن المعاصر على العموم وقضايا المسرح على وجه الخصوص . فأعمال المصور والنحات والرسام والكاتب نجدها موجودة على خشبة المسرح ضمن مسرحياتنا الحالية رغم أن المسرح يبحث دائماً عن أمثال هذه الموضوعات الفنية التي يمكنها أن تجتذب عدداً جديداً من رواد المسرح في كل زمان ومكان ، حتى يمكن إبراز ظاهرة التغني بالعمل والعمال على خشبة المسرح ، من أجل الإنسان ومن أجل حياة الإنسان بتصويرها كشخصية نابضة تعيش حياتها وسط المسرحية .

وأذكر ضمن ما قرأته أن الرئيس السوفييتي السابق خروشوف قد وجه النظر إلى قضايا العمل وأفكارها ونبه إلى جعلها مادة حية للقصة والمسرح والسينما حتى يمكن الحصول على شخصيات يمكن أن ينفعل بها الجمهور حينما قال : « العمل صانع المادة ومُشكّلها وموجد الاتجاهات الثقافية فيها . . العمل هو الذي يقوم بعملية االإعلاء بيننا لدى الفرد ويُجمّل أرضنا وحياتنا . . العمل هو الذي يثري ويقوي بلدنا . . هذا العمل ننتظره من ملايين السوفييت نتيجة احتياجات حياتنا له ليمكن نشر السعادة على المجتمع » .

من نقاط مماثلة انطلقت المسرحية السوفييتية تبحث عن العمل والإنسان العامل ضمن محتواها ليظهر كبيراً قوياً مطوراً متطوراً لا يتغير ، يكاد يكون أقوى وأشد من انسان شيكسبير نفسه رجل عصر النهضة . . ولذلك بحث فن المسرح في مكوّنات الشخصية العاملة ومقوّماتها من ناحية التعريف بحياتها واخراجها على خشبة المسرح ومن ناحية عرض قضاياها العامة والخاصة ، حتى يمكن للمسرحية وشخصياتها مسايرة الأفكار الجادة المعاصرة .

وحتى المسرحيات الكلاسيكية التي يمكن أن تعرض اليوم على مسارحهم هناك فإن رؤيا جديدة تسيطر عليها من خلال قضية الفكر المعاصر لتعكس حياة العصر ، حتى على شخصيات المسرحيات القديمة .



• تجْرِبَة مِهَنيّة في المَسْرح الفَرَنسيّ

وسط الأزمة التي يعاني منها المسرح العربي في كل مكان على الأرض العربية، سواء في الافتقار إلى النصوص، أو في ضياع الأسس والقواعد في المنهج، أو في التخلف عن مسايرة تطورات العصر التقنية وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . ناهيك باختفاء الالتزام بقضية الفن ودوره في ترقية الشعوب . . . نعود إلى نموذج من نماذج المسرح الفرنسي ساد الحربين العالميتين : الأولى والثانية ، علّه يهدينا سواء الطريق في تجارب الفن الواسعة .

شارل ديلان ومهنة المسرح . . .

عبقرية تجديدية وسط المد الفني الفرنسي . ممثل ومخرج قدم أعظم الأعمال المسرحية في مسرحه الفرنسي . وصفته حركة النقد الباريسية بإجماع أنه أحسن من مثل دور أرباجون (بخيل موليير) في هذا العصر [1] . وديلان هو أيضاً ممثل دور سمار جاكوف في رائعة دستويفسكي (الأخوة كرامازوف) التي أعدها للمسرح الفرنسي (كوبو - كروويه) عام 1911 م . كما أن دوره في مسرحية شيكسبير (ريتشارد الثالث) من الأدوار الصعبة التي بنت عرشه التمثيلي . وهو الذي لمع في تمثيله شخصية فولبون في قطعة بن جونسون الفنية (فولبون أو عبيد الذهب) عام 1945 م حيث شاركه الممثل الفرنسي جان مارشا في دور موسكا . وهو أيضاً الذي

(1) أرباجون ، هي الشخصية البطل في مسرحية جان باتست موليير المسماة (البخيل) . وهي كوميديا من خمسة فصول ، كتبها موليير عام1668 م ومثلها الفرنسي شارل ديلان .

قام بدور سافونا رولو في مسرحية أرمـان سالاكرو (الـكرة الأرضية) في الموسـم المسرحي 45 / 1946 . وأخيراً هو الذي أخـرج رائعـة أرستوفانيس اليونـانية (بلوتوس) بإعداد سيمون جوليفيه عام 1938 م .

ونـرى التجـديد في مسرح شارل ديلان مرتبطـاً بامتـداد الحـركة المسرحية الفرنسية . ويتمثل هذا التجديد في محاولاتـه تسـجيل أغلـب مراحـل المهنـة في دراسات نظرية وتطبيقية . بحيث تشمل وجهات نظره دون الوقوع في الإصلاح المتطرف . إن الجمهور الذي قرأ له دراماته في فرنسا وغيرها لم يشاهد في الغالب أعماله التي كان قد قدمها في بداية القرن الحالي . . أي في العشرينات والثلاثينات وحتى الأربعينات .

ومع ذلك ، فمن العدل أن نعطيه حقه بميزان حين نقول ، إنه كان أقـل زملائه في محاولة الكتابة الفنية من ناحية الكم أو الغزارة . لكنه رغـم ذلك كان أكثرهـم وأسبقهم علامة على التجديد . واستطاع بهذه الخاصية أن يترك شيئاً يفيد الجيل الذي يليه . ويكفي أن نذكر أن الفرنسي العظيم چان ڤيلار هو أحد تلامذة ديلان وواحد من الجيل التابع له . إن آلافاً من الممثلين ـ في كل بقاع العالم ـ قد استفادوا من آرائه ومن نظرياته الخاصة بفن الممثل . كما أن مئات من المخرجين قد حققوا ـ ولا يزالون يحققون اليوم في العاصمة الفرنسية ومسارح الريف الفرنسي ـ ما تعلموه من نظرياته ، التى ما زالت سائدة حتى اليوم بحكم أصالتها ونتائجها .

أهـم ما يتميز به ديلان هو قيادته لموجة (الكارتل Cartel) التـي كانـت بقيادته إلى جانب ثلاثة من زملائه المخرجين الفرنسيين . هذه الموجة التي عاشت لفتـرة زمنية تمـلأ الاتجاهـات الثـرية في المسرح الفـرنسي ، ما بـين العشرينـــات والثلاثينات . والتي أثرت وأرخت لتاريخ المسرح هناك . بل لعلني لا أكون مبالغاً إذا قلت : إنها علامة من علامات تاريخ الثورات المسرحية الحديثة في العالم .

● **بداية الطريق . .**

في الموسم المسرحي 22 / 1923 م يفتتح ديلان مسرحـه (مسرح الاتيلييه L'atelier) بدراما سوفوكليس (أنتيجونا) من اخراجه و (ديكور) الفنان العالمي الأسباني الأصل بيكاسو وموسيقى هونيجريه ، في الوقت الذي كان يعـرض فيه مسرح ستانسلافسكي الروسي في ضيافة العاصمة الفرنسية مسرحية (عدو البشر) لموليير ، على مسرح (ألفييه كولومبييه Vieux-Colombier) مسرح الأستاذ جاك كوبو . وفي نفس الوقت الذي كان يقدم فيه كوبو مسرحية (صاحبة اللوكاندة) لكارلو جولدوني الايطالي . وعلى مسرح قريب كذلك كان جورج بتويف وزوجته لودميلا بتويف يجربان مع بيرانديللو لأول مرة في فرنسا ؛ بينما المخرج جاستون باتي يعمل هو الآخر مجرباً مع (جماعة شيمير) في الفنون المسرحية الجديدة .

هذه الحركة الدائبة التي كانت كخلية النحل ، والتـي كانـت تنبعـث من المسرح الفرنسي بكل ما يحمله من ماض فني عريق ، قد قدمت ضمن هذه الحقبة التي عاشها ديلان ممثلات وممثلين عظاماً ، مثل مارجريت جامواه ، فالنتين تسييه ، بيير فريسينـي ، ميشيل سيمـــون ، بيير رينـــوار ، جان مارشـــا ، جان لوي بارو وآخرين. وهي فترة قوية وحقبة هامة ، استمرت في المسرح الفـرنسي حتـى نهاية الحرب العالمية الثانية ؛ بل وظلت تشع لمدة عشرين عاماً أو يزيد على تاريخ المسرح الفرنسي . ومع كل فإن هذه الحركة قد شملت محاولات أخرى من آخرين لم يقدر لها أن تصل إلى ما خططته على مستوى التـطبيق . ولعلنـا نصـنف إحـدى هذه المحاولات غير التامة في جهود المخرج الفرنسي فيرمان جيمييه (أستـاذ الدكتـور العربي زكي طليمات) أول مدير للمسرح القومي الشعبي بباريس . وهو مسرح كان يجرب في أن يقول كلمته للشعب نفسه وبغير فلسفات أو تقعرات ، حتى وهو يقدم للشعب الفرنسي الكلاسيكيات القديمة ، في ارتبـاط وثيق وثـري بقيم عالية تحاول الرفع من ذوق الشعب البسيط .

إلا أننا نرى أن عدم وصول جيمييه إلى قمة أهدافـه لا يعنـي ضياع هذه

الأهداف ، أو اختفاءها إلى الأبد . بل إننا نقرر أن الثابت هو العكس ؛ باعتبار أن الاقتراب منها يحقق الأفكار العالية والمؤثرة. دليلنا على ذلك، قيام حركة (الكارتل) السابق الإشارة إليها على يد أربعة من المجددين الفرنسيين، هم: شارل ديلان، لوي جوفيه، جاستون باتي، جورج بتويف. ومع أن جاك كوبو كان ساعتها من أعظم المخرجين الفرنسيين، فإن ذلك لا ينفي ما اشتبه على تاريخ المسرح الفرنسي من أن موجة من التقوقع المناهضة للتجديد كانت من سمات مسرحه الصغير آنذاك.

كان كابو بطل مسرح ألفييه كولومبييه يعمل على تجديد معين ، أسماه (إعادة الأسلوب للمسرح Rethêatraliser le thêatre) . بمعنى تخليص المسرح من الطبيعية ، ومن قضاياها وبصماتها التي كانت تظهر واضحة على قسماته . والعودة إلى حقيقة المسرح وإثبات وظيفته في إعطاء خشبة المسرح مهماتها الفنية الحقيقية في تقرير علامات فنية صحيحة يمكن أن تقود المسرح إلى تقدم . وأن يكون السير دون الانحراف إلى ما يسمى (الأسلبة) . لكن هذا التيار (الكوبووي) لم يستطع أن يقيم جسراً بينه وبين الجمهور الفرنسي . و(كوبو) يعترف بذلك في كتاباته حين يذكر «كانت حركة عام 1919 م المسرحية التجديدية حركة إلى التقدم. لا أستطيع على الإطلاق أن أنكر هذه الحركة التقدمية. لقد وضعنا فيها كل ما نعرفه . واليوم بعد فترة اكتشفتُ أن هذه المسارح الصغيرة التي جربنا فيها لم تكن سوى معامل صغيرة ، ومدارس محدودة حطمت وأضعفت كل القواعد المسرحية . وهو ما لم نستطع معه أن نقيم مسرحاً متجدداً . لأن المشكلة الأولى أن هذه المعامل الصغيرة كانت تفتقد إلى الجمهور الحقيقي العريض » . على هذا يقطع كوبو كل صلاته التجريبية عام 1924 بباريس ، وبالمسرح وبكل تلاميذه بعد محاولات مرهقة دامت عدة سنوات . حتى يصل إلى محاولة جديدة أخرى عام 1929 م في العاصمة باريس .

والحركة الجديدة أو التيار الجديد ـ إذا شئنا أن نسميها ـ تتلخص في النقاط

التالية :

(1) رفض الطبيعية.

(2) الارتفاع والنهوض من السطحيات في الفن إلى الشكل الأكاديمي الفني.

(3) حصر موجة التدهور والميوعة في مسرح البولڤار.

وقد استطاعت الحركة باقرارها هذا المنهج ذا النقاط الثلاث أن تضع يدها - وحقيقة - وفي إخلاص شديد، على عيوب المسرح الفرنسي. واجتمع الشبان الأربعة في حركة (الكارتل) مرة كل أسبوع للتباحث مع مشاكل المسرح الفرنسي بدافع من حب المسرح وعمق التجربة وصدق النية والعزم الأكيد على تغيير وجه المسرح في بلادهم، ودون أن يفرض واحد منهم رأيه على الآخر. وكان أستاذ الجميع هو جاك كوبو، رغم عدم وجوده داخل الحركة الثورية[1] .

لم تستطع فكرة الثورة الكارتلية أن تستمر . وظل الأربعة الثوريون ديلان ، جوفيه ، باتي ، بتويف مجددين بآرائهم التي لم يتحقق لها التنفيذ الفعلي الجماعي لأفكارهم ؛ ذلك لأنهم لم يستطيعوا - بكل ما أوتوا من قوة وعزيمة وفكر وحب خالص للمسرح - أن يكونوا ثواراً حول فكرة ثورية واحدة . لذلك توقفت الحركة بتيارها عند عام 1945 م بعد الحرب . ولم يقدر لها أن تنمو بعد ذلك ، ووقفت عقارب الساعة إلى الأبد !! .

وشارل ديلان الذي يحمل في مدرسته هذه البصمات التي خلفتها الحركة الفنية ، ولد عام 1885 م في محافظة سافويين . من أسرة أتت له بأربعة أخوة . والده من الملاك الصغار كان يشتغل قاضياً محلياً في البلدة التي كانت تسكنها الأسرة . ينتقل ديلان وهو في سن الرابعة عشرة إلى مدينة ليون حيث يعمل صبياً لتاجر ثم موظفاً في الحكومة . وهناك لا يرى في نفسه شيئاً يصلح للحياة المسرحية . فهو قصير القامة ، ضعيف الصوت ، وحينما تفلس أسرته يقرر السفر إلى باريس .

(1) قامت حركة مشابهة لحركة الكارتل عام1966 م لانقاذ المسرح العربي المصري ، على يد المخرجين المصريين العائدين من القارة الأوروبية نبيل الألفي ، سعد أردش، كمال يس، محمد عبد العزيز ، كمال عيد. وبعد عقد اجتماعات ثلاثة فقط ماتت الفكرة في مهدها. وانفض الاجتماع الرابع على نبيل الألفي وكمال عيد وحدهما.

ويزور قاعات القاء الشعر فيها ، بل ويلقي الأشعار دون أي نجاحات تذكر له . وينتبه إليه المخرج الفرنسي أندريا انطوان رائد الحركة الطبيعية في الإخراج المسرحي ، وصاحب الطبيعية في الإخراج المسرحي ، وصاحب ومؤسس فكرة المسرح الحر الفرنسي . ويعمل ديلان سنة واحدة مع أنطوان في مسرح (الأوديون Odéon) . وفي عام 1959 م يوقع عقداً للعمل مع مسرح الفن بباريس . وبعد فترة يتسلم المخرج جاك روشو قيادة المسرح حيث تسنح الفرصة لديلان لتقديم أعمال جيدة . وينتقل ديلان بعد ذلك إلى مقر آخر في مسرح ألفييه كولومبييه ، حيث يمثل في السنة الأولى لوجوده هناك أربعة أدوار مسرحية هامة بدلاً من ممثليها الأصليين ، نتيجة حدوث بعض الظروف الطارئة التي منعتهم من التمثيل ، كما يحدث أحياناً في مسرح اليوم .

بعد الحرب العالمية الثانية تبدأ مرحلة ثانية هامة في حياة ديلان ، يعتمد فيها على نفسه الاعتماد الكامل . يعمل مرة أخرى في مسرح فيرمان جيمييه ، ثم ينتقل إلى مسرح باتي . لكنه كان دائماً ما يحلم بمسرح أو بمكان أو حتى استوديو مسرحي خاص به ينفذ ويحقق فيه أحلامه .

في عام 1922 م يبدأ خطه الثالث وهو التدريب (بعد تجربتي التمثيل والإخراج) . فيرحل صيفاً إلى مدينة ريفية تسمى (يزونفيل) ويفتح مدرسة (إيكول نوفيل دي كوميديان École Nouvelle du comédien) . ثم يعود إلى باريس ليؤجر (تياترو مونتمارتر Théâtre Montmartre) في الموسم المسرحي 22 / 1923 عارضاً عليه أعماله . ويكون هذا المسرح هو المكان الذي يقوده إلى خطواته الكبيرة التالية لقيام مسرح الأتيلييه ، الذي حصل على تكوينه وإعداده من مال زوجته التي باعت كل حليها ومصوغاتها وأثاث منزلها وفضياته من أجل . . التجربة المسرحية لزوجها .

ويصل شارل ديلان إلى الحلم القديم . إلى (الاستوديو) المسرحي الذي يجرب فيه حظه وفنه داخل المعمل المسرحي . والذي حقق فيه تجربة اخراج 70 مسرحية كاملة ، وتمثيل 30 دوراً تمثيلياً مسرحياً . في هذا المعمل قدم ديلان لأول مرة في فرنسا الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو . ومن نفس المكان خرج على الناس

بكتاب الدراما أرمان سالاكرو ، مارسيل آشار ، وعرض درامات (البخيل ، فولبون ، ريتشارد الثالث ، الكرة الأرضية ، بلوتوس ، الطيور ، السلام ، يوليوس قيصر) . وفي هذا المعمل خرّج ديلان إلى الجمهور الفرنسي أعظم المخرجين والممثلين جان لوي بارو ، مادلين روبنسون ، چان ڤيلار ، ريمون رولو ، أندريا بارساك [1] ، مارسيل مارسو ، ألان كوني ، جان ميريه ، بيير فالد وآخرين .

وتقوم الحرب عام 1939 م فيتوقف فجأة مسرح ديلان العظيم . ويرحل هو إلى الريف الفرنسي سنة واحدة . سرعان ما يضيق بالحياة هناك ، فيعود مرة أخرى إلى باريس عام 1940 م . ويسلم قيادة مسرح الأتيلييه إلى أحسن تلاميذه أندريا بارساك . الذي يحاول هو الآخر أن يقود المسرح في دفعات إلى الأمام . ويفعل الكثير في هذا الطريق . يقدم دراما (الذباب Les Mouches) عام 1943 ، ويجري محاولة مزج ثنائية مع مسرح سارة برنار . ويخرج بالمسرح في رحلة تمتد إلى العامين يحقق فيها نجاحات عالمية ونجاحات متوسطة . أما ديلان العظيم فإنه ـ بعد جهاد سنوات طويلة ـ يلفظ أنفاسه الأخيرة في « 11 ديسمبر 1949 م في مستشفى القديس انطون بباريس » .

لكن ، كيف كان ديلان « رجلاً كبيراً وفناناً عظيماً وتجريبياً مسرحياً متعدد الألوان متجدد الأفكار ، جريئاً ومتأنياً ، ومجموعة مختلطة من العناصر التي تكون شخصية الفنان أفذ » ، كما يقول عنه أندريا أوبي ؟ أو على حد تعبير تلميذه المعاصر جان لوي بارو.« إن عبقرية ديلان تكمن في أنه كان دائماً مخلوقاً حقيقياً . وظل هكذا دائماً » .

إذا ما تحدثنا عن ديلان المدير الفني ، فإنه قد استطاع من خلال فترة كفاحه

---

(1) اندريا بارساك André Barsacq كان المدير الفني لمسرح الأتيليه بباريس . زار مصر بفرقته عام 1966 م وقدم مسرحيتين من الأدب المسرحي الفرنسي على مسرح دار الأوبرا المصرية (قبل احتراقها) . توفي منذ عدة سنوات قليلة .

المسرحي أن يعكس فكره من خلال برنامجه (الريبرتوار) ، وعبر قائمة المسرحيات التي كان يقررها في مسرحه للعرض والتمثيل ، وهي درامات اتسمت بالجرأة في الرأي بما تحمله من مضامين ومن فكر درامي . كما أنها كانت لا يمكن أن تظهر إلا على خشبة مسرح الأتيلييه . وهي مسرحيات كانت تجد استجابة لدى الجماهير الفرنسية . . (وصل عرضه لمسرحية فولبون إلى 300 مرة قبل أن يسحب المسرح المسرحية من أمام الجماهير ومن خطة المسرح) . فرص ذهبية أعطاها المسرح لتقديم كتاب جدد مثل أرمان سالاكرو وزملائه . إصرار على نجاح عروض الكتاب الشبان الجدد ، بفضل ما يخلعه عليها من صفات الفن والتقدمية والعصرية . تعاقدات جريئة مع كتاب لم تكن أسماؤهم معروفة في عالم المسرح أو الحقل الفني ، قبل أن يروا أي نور في حياتهم من قبل . وشهادات ميلاد أصيلة يمنحها لهم مسرح الأتيلييه التجريبي الجاد .

فكيف كانت مراحل الإخراج عند ديلان ؟

إن مراحل الإخراج في شخصية المخرج شارل ديلان هي عدم النزوع إلى الذاتية الخالصة أو الانفرادية الفنية . بمعنى فهمه لفكر المؤلف الدرامي ، واحترامه لوجهات نظره في أمانة بالغة ، وفي إلغاء لكل مظهر من مظاهر دكتاتورية المخرج الكبير . كانت نصائحه الدائمة لتلاميذه بعدم قبول الإخراج لدرامة من الدرامات إلا بعد أن تتولد في نفوسهم مرحلة (الاقناع الكامل) ، الذي يظهر عادة في بدايات العمل الفني ، ولا يتأخر كثيراً . كان يهوى المسرحيات التي تتيح فرصة لمهنة الإخراج بأن تظهر وتضيف جديداً ، أو المسرحيات التي تتطلب نوعاً من التقنية والخدع المسرحية . ومن ملامح الإخراج في مدرسته أيضاً حبه للخلط بين الأنواع الفنية العديدة . . الحوار يختلط بالبانتومايم كفن صامت ، الدراما بالرقص ، المسرح بالموسيقى . وهو ما نلمسه واضحاً كل الوضوح في إخراجه على وجه الخصوص لمسرحية أرستوفانيس (الطيور) . أو في إخراجه لرائعة شكسبير التاريخية (ريتشارد الثالث) حينما أشرك 12 شخصية ثانوية في رقصة الباليه التي

خلط بها مشهد المعركة الحربية الشهيرة في الدراما الشيكسبيرية . حيث تبدأ المعركة وتحمى . والتي تقوى وتقوى تباعاً ، كلما ازدادت درامية الموقف والمعركة ، على صوت طبول مصاحبة تدق وأصوات عالية تستغيث .

وهو من خلال تجديداته قد أتاح الفرصة كاملة لمؤلفين موسيقيين على الإبداع من أمثال ميلهور ، أوريك ، ديلانوي .

لكن ماذا عن التمثيل ؟

لقد قطع فيه شارل ديلان خطوات عريضة ومؤثرة ، أضفت قيمة عالية على مستوى المسرح الفرنسي . وحققت نتائج علمية في النطق والأداء التمثيلي وتقنية الإلقاء . ويتضح ذلك على وجه الخصوص في دوره (أغسطس) في دراما (سينًا) . وإذا كان المسرح الفرنسي ـ وهو واحد من أركانه ـ يقدم اليوم درامات معاصرة لدورينات ولوركا وبرخت ، فإن هذه الأعمال تستمد روحها الفنية من روح ديلان الذي رحل عن مسرحه ، لكنه ترك آثاراً فنية لا زالت تعيش حتى الآن ، بحكم ما قدمه في مرحلة سابقة استهدفت قواعد فنية ذات خصائص معينة ، اشتقها هو من تجارب الأدب العالمي والفرنسي على السواء في منتصف القرن العشرين .

مدرسة الميلودراما . . Melodrama

يُعزِي ديلان الفضل كل الفضل لما تعلمه ولما وصل إليه من إجادة إلى مدرسة الميلودراما في فن التمثيل . فمنها قد تعلم كل شيء . وتعود فترة التعليم في حياته للميلودراما المسرحية ، إلى تلك الفترة التي قضاها في بعض المسارح مشاهداً قبل وصوله إلى العاصمة الفرنسية باريس . أي وقبل تفتح ذهنه هذا التفتح الذي أوصله إلى القمة الفنية .

كانت الميلودراما إيذاناً له بفتح عينيه ليصد قلبه أمام هذه الأنواع الفنية ،

بدلاً من أن تصل إلى قلبه فتفسده . لم يتعلم ديلان ما كان يسمعه من الكشف عن الشخصية المسرحية اللئيمة بضرورة دخولها إلى خشبة المسرح مسرعة وفي تحديدات بدائية لوقفتها أو نظرات عينيها ، بما كان يفضح لؤمها ، ويكشفها منذ اللحظة الأولى لظهورها ، ويهدم في الوقت نفسه كل مراحل الدور وتطوراته ، إن لم يهدم التسلسل الحدثي والتطور الدرامي ، المفروض المحافظة عليه لضمان توازن المسرحية . وحينما دعت الظروف لأن يقوم هو بدور من هذا النوع لجأ إلى التجريب في أحاسيسه وفي أفكاره . . (والتي كانت غريبة طبعاً على فن التمثيل التقليدي الذي ساد عصره) . وكان من الطبيعي أن يصطدم بشخصيته الصغيرة الضئيلة أمام تأثير التقليد الميلودرامي الذي كان سائراً ومنتشراً في جنبات المسرح الفرنسي آنذاك .

ومع ذلك فقد كان ديلان يحاول أن يخرج بفن التمثيل من خلال دوره الواحد إلى منعطف أصدق وأقيم . كان يسمع ملاحظات عجائز وكبار الممثلين أبطال الميلودراما والمسرح ، و . . . يصمت . كان ينصت إلى الأب (تيليد) [1] ، الذي كان يعتبر الميلودراما وضعيات وتظاهراً وتكوينات تمثل كل شيء في فن الممثل . كما كان ديلان يستمع إلى ممثل كبير آخر كان متخصصاً في أدوار الأب الوقور النبيل ، وكان مرة أخرى يصمت حين يقول له هذا الممثل شارحاً ، إن تمثيل الميلودراما أصعب بكثير من الناحية الفنية من تمثيل التراجيديات نفسها ؛ لأن التراجيديات ـ على حد تعبير الممثل الوقور ـ « لا تحتاج إلى الموهبة ، أما الميلودراما فتحتاج إلى عبقري في التمثيل » . وهو ما يكشف لنا أن الحياة التي عاشها ديلان ـ بين الواقع والتجديد عنده ـ كانت حياة صعبة ، بحكم وجهات النظر العجيبة التي سادت عصره ، سواء في مسارح العاصمة أو مسارح الريف والأقاليم . . . هذه المسارح التي كانت تموج بالرومانتيكية وقواعدها وخيالها .

---

(1) الأب تيليد ، واسمه الأصلي بول فيلكس جوزيف تيليد **Paul-Félix-Joseph Tailliad** (1826-1898) ممثل فرنسي شعبي . مثل على كل مسارح باريس . أعظم أدواره (نابوليون بونابرت) . من أعظم ممثلي الميلودراما الفرنسية .

وكان الجمهور نفسه على غير معرفة بأصول الثقافة العريضة الحقة ، ولا هو يعرف أصول الفن المسرحي أو مذاهبه أو اتجاهاته في ذلك الوقت . كيف ؟

لم يكن الممثل يعتني بشؤون شخصيته المسرحية . كان المخرج يفسر ، والمؤلف يشرح ثم يشرح . ومع ذلك فالممثل يبقى جامداً أصماً عنيفاً ، لا يحيد عن ترديده السيء في نطق العبارة أو الكلمة ، متمسكاً بفقر الكلمة والمعنى ، أو إخراجها من فمه بالطريقة الجوفاء التي تعوّدها ، دون إثراء للمعنى أو التعبير . وفي مصاحبة لحركة جامدة لا تحقق ما يسمعه من ملاحظات أو توجيهات .

وتحدث الثورة . المخرج يثور . والممثل المسكين يسفسط بلا توقف أو إنهاء لسفسطته ، وأخيراً يعلن الممثل ـ في بساطة ـ عدم ملاءمته للدور في تواضع خبيث . و . . . يصمت المخرج حائراً ! !

لم تقتصر مرحلة تعرّف ديلان على أصول الدراما وقواعد المهنة ونشر أخطائها على ما اكتسبه من مسارح الريف فقط ؛ بل عرفناه يكتب أيضاً عن اكتشافه لمساوىء الميلودراما في مسارح باريس نفسها ، فترة عمله في مسرح الأوديون ومع أندريا أنطوان في المسرح الحر ، ثم مع جاك روشو في مسرح الفن .

ومع تأصل المدرسة الميلودرامية في نفس ديلان ، فإن نقطة هامة في حياته تجعله ينصرف عما تعلمه في مدرسة الميلودراما ، حينما يسند إليه أحد الأدوار بدلاً من الممثل الأصلي في مسرحية (الأخوة كرامازوف) . كان ذلك بفضل من كوبو واحتضانه للشاب ديلان . وينجح ديلان في أن يعبُر أول المشاق بالنسبة لفن الممثل الذي عرفه في المسارح الريفية والباريسية . ويصل إلى الابتعاد عن الميلودراما ، بكل أشكالها المختلفة المؤذية في المسرح ؛ وأن يضعها في صف واحد مع نبذه للرومانتيكية ، ويلجأ إلى استعمال مخيلته في تحقيق الذات الفنية للدور من خلال الفهم والصدق في التعبير ، والإلمام بالخلفية التاريخية للدراما وهو طريق جديد أنساه الأشكال التقليدية ، وجعله يقرأ في ليلة واحدة ـ حين أسند إليه الدور ـ

القصة الأصلية لرواية دستويفسكي (الأخوة كرامازوف) التي أعدها للمسرح (كوبو - كروويه) . ويتجه إلى أولى مراحل التمثيل الفني الحقيقي . وقد حقق ديلان في أدواره التالية نفس النجاح . بادلوفينو في مسرحية بيرانديللو (فرحة الأمانة) [1] ، ثم دور أوجست في مسرحية (فندق أطلس) [2] .

وفي تحليل الطور الثاني لحياة شارل ديلان ، نراه يدخل مرحلة تمثيلية أقوى ، حين يضطلع ببطولة (البخيل) لموليير في دور أرباجون ، وبطولة مسرحية شيكسبير (ريتشارد الثالث) في دور ريتشارد . وقد ساعدت الأشكال والصيغ الفنية لفن الممثل - والتي اكتسبها ديلان من الممثلين الفرنسيين ، إلى جانب نظرته العدائية للميلودراما - على احتفاظه بقيم هذه البطولات المسرحية ، وعى استنباطه لحقائق الدور التمثيلي ، وعلى استعماله لملكاته الصوتية والحركية والانفعالية والنفسية والتعبيرية .

إن فلسفة التغيير في الفن المسرحي عنده تتلخص في النقاط التالية ، وهي القواعد التي نبه إليها ديلان تنبيهاً مشدداً :

أولاً - قراءة المسرحية دائماً ، ثم إعادة قراءتها من جديد ، بلا ضيق أو ملل .

ثانياً - تغيير كتابة كل ملاحظة للمؤلف أو المخرج في النسخة . وإحلال لكل من (الاستماع ، الانصات ، الإصغاء) بدلاً منها .

ثالثاً - ضم هذه الملاحظات الواحدة تلو الأخرى في حصّالة ذهنية ، هي مخيلة الممثل .

---

(1) كتب الإيطالي لويجي بيرانديللو مسرحيته (فرحة الأمانة) عام1917 مIl Piacere Dell'onesta . وقدمها مسرح الأتيلييه عام1922 م . وكانت هذه أول مرة يعرض فيها بيرانديللو في فرنسا .

(2) مسرحية (فندق أطلس) من تأليف الدرامي الفرنسي أرمان سالاكروArmand Salacrou قدمها مسرح الأتيلييه عام1931 م .

رابعاً - محاولة تصور كل مشهد على حدة . ووضع نقطة بداية لعمل الممثل ، وكذا نقطة نهائية لعمله أيضاً .

خامساً - عدم التسرع في شروح التدريبات الأولية ، لتحديد رأيه كممثل قبل التحليل . بل استبدال ذلك بصبر تتفتح معه - بحكم مرور الوقت واستمراره - كل الصناديق المغلقة المبهمة ، والتي يحتفظ الممثل الناجح بمفاتيحها معه .

سادساً - الرد في سهولة ودون تعقيدات على الممثل الذي يتبادل الحوار معه .

سابعاً - العودة في المساء بعد التدريبات إلى النص المسرحي دائماً ، لخلق الخيال الدرامي للمسرحية ، من خلال تذكّر ما حدث في جلسة التدريب الصباحية . وضبطه ضبطاً دقيقاً أمام نفسه بنفسه ، وسط ظروف هادئة ، بعيدة عن صخب جلسة التدريب .

ثامناً - الإحساس بالإيقاع الدرامي للمشهد ، من خلال الهدوء وصمت المساء الهادىء .

تاسعاً - سؤال أحد المعارف ممن يجلسون في الصالة أثناء التدريبات - ولو بالصدفة - عن رأيه في الخطوات الفنية التي يراها في الدور ، والملاحظات التي يبديها عليه .

عاشراً - دراسة ومعرفة جوانب خشبة المسرح . وعدد الأدوار في الصالة والشرفات (البلكون) ، حتى يمكن للممثل وهو يدخل المسرح أن يضع في اعتباره قوة وجرم الصوت اللازم لدوره وللمشهد وللموقف . وحتى يكون ما يفعله ملائماً لطبيعة البناء المعماري للمسرح الذي يمثل عليه .

إحدى عشر - عدم التمثيل للجمهور ؛ بمعنى أن يجعل الجماهير تعيش مع فنه في المسرحية وفي الدور ؛ ويستحوذ على كل انتباهاته ومشاعره ، وذلك بإيجاد الصلة بينه وبين الجمهور المشاهد عن طريق (اللمعان الذاتي للممثل) . وما

نطلق عليه في العرف المسرحي (حضور الممثل على خشبة المسرح Presence) . وهو ما يُولّد المغناطيسية بين المسرح والصالة ، مهما كانت المسافة أو درجة البعد بينهما .

ثاني عشر ـ الاحتراس قبل بداية العرض المسرحي بساعات ـ قدر الامكان ـ من الضوضاء الجانبية ، أو التي تنشأ أحياناً من تركيب المناظر ، أو (الديكورات) أو زيارات الضيوف وغير ذلك . . . مما قد يبعد ، أو يعطل الممثل من الاندماج في الفترة السابقة ، والتي يهيء فيها الممثل نفسه لدوره ؛ فهي مرحلة تمهيد لازمة على المستوى النفسي لكل دور مهما صغر حجمه .

ثالث عشر ـ المعايشة الصادقة للممثل تحدث وتتولد باستعداده لكل دخلة ، وعند تأديته أي جزء من عمله ، أو أية مرحلة من مراحل دوره عندما يظهر أمام الجمهور . وكذا مراعاة عدم قطع أو مضايقة هذه الرحلة من المعايشة ، بالقاء نكتة مثلاً خارج المسرح في الكواليس والمضايق ، ثم الدخول فوراً لمشاهدة ومجابهة الجماهير لتكملة أو متابعة الدور ، الذي يكون قد انقطع وانفصل تماماً ، من بداية إلقائه للنكتة خارج المسرح .

رابع عشر ـ البعد ، والبعد ، والبعد . . عن كل شكليات الميلودراما .

الاشتراك الفعلي عند الممثل . .

هناك دور ، يجب على الممثل ـ أياً كان مقياس دوره ـ أن يؤديه في صدق أمام الجمهور ؛ وهو يستعد لهذا الدور خارج المسرح . وتبدأ مرحلة الاشتراك الفعلي له من وقت ظهوره تحت الأضواء المسرحية وتحت الآلاف من عيون المشاهدين .

أحياناً يدخل الممثل ويؤدي دوره ويخرج ، ولا يظهر أمام المشاهدين ، بمعنى أنه لا يقدم شيئاً من الدور . أو يكون هو نفسه (خارج الدور) . فلا يحس أحد بوجوده أو ظهوره ومن ثم خروجه كذلك . هذه مشكلة طبعاً . لذلك ينبه ديلان

النظر إلى (الاشتراك الفعلي للممثل) . وإلى ضرورة تواجده على المسرح بالصور الآتية :

(الاشتراك الفعلي) شيء لا يمكن الامساك به ، فهو كالزئبق . لأنه مجموعة عوامل تمتاز بالحساسية الشديدة ، وتنتج عن الإحساس ، كما هي لا يمكن أن ترى . الاشتراك هو وحي يبرز من الإشعاع الداخلي للوجدان . والاشتراك عندما يظهر عند ممثل ، فلا يمكن لكائن من كان ألا يراه أو يحسه أو يتقبله في النهاية . حتى ولو كان للمتفرج عداوة شخصية مع الممثل الجيد . وإذن فالممثل الجيد يلمع باشتراكه الفعلي ، حتى ولو اختلفت وجهات نظر الجماهير بالنسبة لتأليف المسرحية أو اخراجها . الاشتراك الفعلي تقوم دعائمه على قدرة الممثل في التعبير عن دوره . وعن أحاسيسه تجاه الدور . وعن مدى حذقه في إعطاء التعبير ونقله بوسيلة جيدة حسنة داخل شكل أو قالب فني ، في بعد عن المبالغة أو التهويل أو الصنعة ، بما يصل إلى قلب المتفرج مباشرة . والاشتراك الفعلي تشترك في إبرازه عند الممثل مكونات جسدية (فيزيكية) يشترك فيها وجه الممثل وحركته وأطرافه ، وكل أدوات التعبير لديه .

ويتم توصيل واجبات الاشتراك الفعلي بما يحدده المخرج من أصول (المهمة الفنية) وطريقة العرض للممثل ، بما تبرزه الحركة المسرحية وتوجيهات الإخراج وضبط الدخول والخروج .

والممثل الذي لا يستطيع أن يحقق ملاحظات المخرج في شيء من الأشياء ، أو في واحدة من الواجبات المطالب بها ، فهو ممثل مسكين . ولهذا ، ونتيجة لعدم استجابته ، أو عجزه عن هذه الاستجابة ، يختار أسلوباً غبياً في التعبير ، يقوده إلى أسلوب مشابه في التمثيل لديه . وتمسك الممثلين الكبار بعدم الرضوخ أحياناً لوجهة نظر الإخراج ـ خاصة مع المخرجين الناشئين الجدد ـ يقودهم إلى مثل هذا الغباء . فيفقدون معه تجديد أنفسهم ، ويتكرر ظهورهم داخل حدود الشخصيات التي تعودوا تمثيلها في تكرار ممل . كما وأن (التحجر) عند رأي من

الآراء ، يكون مخالفاً أو منافياً لطبيعة العمل المسرحي ، لأن الأدوار المسرحية الكبيرة لا تبنى مرة واحدة . لكنها تسير في خط تصاعدي بناء ، تماماً كبناء العمارات الشاهقة ، تحتاج إلى فترة ـ هي في المسرح جلسات التدريب ـ للنضوج ، والظهور مكتملة في النهاية .

التعليم والفنان المسرحي . .

من الواضح أن شارل ديلان قد تأثر في أفكاره بمعطيات عصره ، حيث انتشار العلوم والفنون . يذكر ديلان « من الخطأ الكبير ما يردده بعض الناس ، من أن الفنان المسرحي ليس بالضرورة أن يكون متعلماً » . فمهما كان هذا الفنان الذي لم يتعلم يبحث عن تعبيراته الخاصة ، فإن هذه التعبيرات ـ لضرورة التدليل عليها ـ في حاجة إلى قواعد وأساسات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً داخلياً بالتعليم ، وبمدى انتشار واتساع الدائرة التعليمية التي قطعها أو اجتازها في حياته الدراسية . حتى ولو لم نكن نستعمل ما تعلمناه بطريقة مباشرة في الفن المسرحي .

لكن تبقى حقيقة واحدة . وهي بقاء هذه القواعد أو الأساسات التعليمية في اللا شعور ، والتي هي الكنز والمعين الذي يدفع الفنان في كل لحظة إلى العمل وإلى التمثيل في كثير من الأحاسيس والوجدانيات .

* * *

والآن ، هل نطمع في أن نرى مسرحاً عربياً يفسح للتجديد وللعصرية دوراً ، يستطيع من خلاله أن ينشر فكر وطنه خالصاً ، وسط قواعد مسرحية منضبطة ، يسخرها للنهوض بمشاكل تثقل كاهلنا العربي ، سواء ما كان منها متعلقاً بالأمية أو التناحر ، أو فقدان الوحدة والاتحاد ، أو غير ذلك من مشاكل تخص الإنسان العربي في كل مكان ؟

• تأثير مدرسة "والتر كير" النقدية الهجومية على المسرح الأميركي

والتر كير W . Kerr الناقد الفني الأول لجريدة (هيرالد تريبيون) الأميركية ، له أبحاثه وكتبه العديدة في مجال الدراما مثل (الدراما غير المعقدة ، لغة الدراما) . إلى جانب مئات من مقالات النقد الفني المعاصر لها من الشعبية رنيناً ودوياً قل أن داناه فيها ناقد معاصر آخر ، جعله يستحق لقب (الناقد الشعبي) عن ثقة وجدارة . وهو كناقد يتمتع بعين نفاذة للفن المسرحي ورأي سديد أصيل لا يميل نتيجة اطلاعه الواسع وتعبده للمسرح ، الأمر الذي جعله يدخل كثيراً من المعارك الأدبية والفنية ملق بنفسه في خضم هذه المعارك حتى يخرج بالنتائج التي يراها صالحة لاصلاح حال المسرح الأميركي المعاصر .

وليم شكسبير هو نموذجه في الأدب والمسرح . لذلك يعتبره نقاد الغرب من النقاد الرجعيين الملتزمين بالرأي والنظرة . ورغم ذلك فإن رؤية كير تتقابل مع ما يهم الجماهير العريضة وما يشغل بالها حقيقة في أميركا . وتتحد مدرسة كير في دخوله في صراع دام طويلاً مع المسرحية التجارية الأميركية ، وفي مناقشته للأفكار التي أعلنتها جماعة (أوف برودواي Off-Broadway) [1] ذات الفن الخاص .

(1) من مسارح برودوايOff-Broadway
أ ـ مسرح فونكس Phoenix وهو المسرح الكبير ويسع 1150 متفرجاً .
ب ـ مسرح ايرفنج ميدمان Erving Maidman
تأسس عام 1959 ويسع 199 متفرجاً .
د ـ مسرح الحي ليفنج Living وهو مسرح الريبرتوار لجماعة أوف برودواي .

وهو في تعلقه الشديد بالجماهير العريضة يقول «بأن الجماهير تستطيع بكل تأكيد أن تحلق إلى أعلى مهما كان مستوى الارتفاع الذي يحلق فيه الكاتب الدرامي». وهي نظرة تفصح عن هذه العلاقة الأصيلة بينه وبين الجماهير.

كير يعارض مسرح الأبسيرد ، ولا يكتفي بما ذكره عنه في السنوات الأخيرة من أنه مسرح رجعي ، بل هو يرى فيه الرجعية بعينها . على اعتبار أن المجتمع الذي يقدمه هذا المسرح مجتمع مهزوز مضطرب غير ثابت ولا مستقر ، ليس له حدوده ، وفي اختصار هو مسرح يسير بلا نظام يحكمه أو يُقعّده . ونفس معارضته هذه نجدها تمتد إلى مسرح كافكا ومسرح جويس ، وللدرامات التي أعدت عن بعض قصصهما . وهو يتجاوز المعارضة إلى مهاجمة أعمالهما ، ومن ثم المسارح التي تهتم بإنتاج أعمالهم . ومقاله بعنوان (موسم برودواي المسرحي غير الموجود) مليء بالتوجيهات والنصائح الفنية التي تنقد وتعري - وفي هجوم قاتل - المسرح الأميركي المعاصر ، وتنقد مناهجه وسياسته . بل إن هذا الهجوم يمتد إلى حد إهانة خطة الثقافة الأميركية نفسها .

مسرحيات مجنونة في مسرح أميركا .

يشرح والتر كير المسرحيات الأميركية مشيراً إلى امتلائها بشخصيات شاذة وغريبة . ويعيب على كتاب الدراما أنهم ينظرون إلى مصير الإنسان وكأنه يعاني من انحدار يجتاح حياته . وهو لا يرى كاتباً واحداً لديه الوقت لكي يخرج أو ينعتق من هذا الحصار الفكري الأميركي ، بغية محاولة تقديم شخصيات أعلى قيمة وأعظم نفعاً وأغلى صفة ، بما يعيد الشخصية الأميركية على أن تظهر وسط خطوط درامية نافعة لمجتمعها خيرة للناس والعلاقات .

من الطبيعي أن مجتمع الولايات المتحدة الأميركية - مهما كان سيئاً - فإن به من الشخصيات الجيدة أو النافعة ما يمكنه أن يصبح نموذجاً يحتذى للشخصية المسرحية النافعة ، حتى في مدينة نيويورك نفسها معقل العنصرية . ولكن لماذا هذا

التجني ؟ إننا نرى الموقف يتعلق بشيء أخر . هو النظرة الاقتصادية التي تقدم للجماهير المثير وتعد لها الغريب دائماً ، حتى تأتي على ما في جيوبها من مال لترضي ذوقاً شاذاً مريضاً خرباً يعيش بين الطلقات والهجمات والصرخات . وعلى هذا يصبح الأمر متعلقاً بدرامات مسرحية من الدرجة الثانية أو الثالثة ، مسرحيات عصبية مجنونة تحمل إيقاعاً شاذاً صاخباً ، مسرحيات تعج بشخصيات بطولية ليس فيها من البطولة شيء إلا القليل والسطحي ، فيظهرون في نهاية الأمر نماذج لمرضى يغرقون في بحر المرض . لهذا صرخ الجمهور الأميركي ، بل وأحس بإهانات لنفسه حينما عرضت مسرحية تينسي وليامز [1] (طائر الشباب الجميل) [2] التي قدمت بطلاً فارغاً ، جعل الجماهير تصيح كل ليلة من ليالي العرض المسرحي بعبارات (نصب ، احتيال ، هراء) لغرابة موضوع المسرحية بالنسبة للشخصية الأمريكية .

كيف لنا أن نناقش هذا النوع الدرامي ؟

من وجهة نظر علم الدراما (الدراماتورجيا) نستطيع أن نطلق عليها (مسرحيات الجنون العصبي) . وهو نوع من أنواع الآداب المسرحية لا يقدم صورة جليلة أو محمودة لإنسان العصر ، كما أنه لا يوحي بشيء خيّر يمكنه أن يتولد عن جهود الإنسان وابداعاته في الحياة، هذا الإنسان الذي يعيش في نهاية القرن العشرين عصور الفضاء والتقنية والتكنولوجيا . ولا تعني هذه الحقيقة أن الأرض الأميركية أرضاً جدباء من زاوية الفكر . فرغم ظهور بعض محاولات الإصلاح ، وارتفاع الأصوات القليلة التي نادت ـ ولا تزال تنادي ـ بالخروج عن هذا اللون من الدارما وتجاوزه إلى ما هو أسمى وأعقل ، إلا أن الظاهر أن كل هذه المحاولات

(1) تينسي وليامز Tennessee Williams من مواليد 26/3/1914 م . بولاية ميسوري ، كاتب درامي أمريكي معاصر .

(2) دراما (طائر الشباب الجميل A sweet Bird of Youth قدمها المسرح الأمريكي عام 1959 باخراج الأمريكي إليا كازان . وهي أكثر مسرحيات تينسي وليامز التي تحتوي على النظرة السوداء ، على غرار مسرحيته هبوط أورفيوس Orpheus Descending .

ترتطم في نهاية الطريق بالحقيقة المؤلمة التي تريد تغيير هذا التيار الفاسد . فإذا ما عدنا إلى التعبير التقليدي السائد ، والذي يقول بأن المسرح عاكس لمجتمعه ، فإن لنا أن نتصور أي مجتمع أمريكي نراه ونشاهده ونتعرف عليه من خلال هذه الدرامات الأميركية المجنونة .

لكن هل يحدث هذا الخلل في فن المسرح وحده ؟ إذ ما نظرنا إلى فن الموسيقى حتى لا نتجنى على الأدب المسرحي الأميركي فماذا نرى ؟ إن استماعنا إلى أية أغنية أمريكية أو موسيقى جدير بأن يضع أيدينا على نفس (حالة) الضجر . ولعل موسيقى الأمريكي كيج [1] John Cage أكبر دليل على ذلك . إننا نصل في النهاية إلى الاقتناع بأن المشكلة لا تكمن في فن المسرح أو فن الموسيقى وحدهما ، بل نرى القضية تكمن في هذا الهواء الأسود الذي يتنفسه الفنانون هناك ، على اختلاف أنواعهم وفنونهم .

إن هذا التزييف الدرامي ـ إن جاز لنا تسميته هكذا ـ يوصل إلى تأثيرات ضارة ، تكمن في الخدعة الكبرى التي نراها في استحسانات الجماهير لهذه الأنواع الدارمية المغشوشة ، التي تعرض لها هذه (البضاعة) الاستهلاكية الأمريكية .

من الطبيعي أن تحدث أو تنفجر انتفاضات معاكسة لهذا اللون من الدارما ، بين الحين والحين ، لا تستسيغ ما يقدم لها على خشبة المسرح ـ كما حدث عند تقديم مسرحية (طائر الشباب الجميل) كما سبق وذكرت ـ لكن الأمر يظل متعلقاً بدرامة تفضح هذه السموم التي تلبس لباس الدراما وتعود إلى حركة (التطهير) عند أرسطو كما في درامات اليونان القدامى . الممثلون في مسرح من هذا النوع يقعون بالضرورة في حبائل التاجر الدرامي الذي حل حقيقة محل الكاتب الدرامي ، بعد أن سعد بالتفاف عديد من السذج حوله يهضمون ما يقدمه لهم وهم مغمضي

(1) جون كيج John Cage من مواليد عام1912 م . موسيقي أمريكي تعلم على يد قشنبرج . ألف موسيقى مسرحية ، وموسيقى الصالون ، وهو متخصص في موسيقى الباليه .

العيون . وينتهي الأمر في النهاية بضرورة نقل هذه الشخصيات المسرحية فوراً إلى الطبيب النفساني ، أو استدعائه ليسحب الفريسة كما في ختام مسرحية تينسي وليامز الثانية (عربة اسمها الرغبة A street car named desire) حين يجر الطبيب قسراً بلانش ديبوا Blanche Dubois إلى مستشفى الأمراض العقلية لتمضي البقية الباقية من عمرها داخل أسوارها .

ينابيع القلق

يردُ الناقد كير الخوف من السقوط ومن التعرض للفشل في المسرح الأميركي إلى هذا النظام الاقتصادي الذي يسيطر على المسرح ، وخاصة في برودواي . فالموقف المالي دائم التوتر عديم الاستقرار . وهذا الاحساس بالخوف عند الفنان يجعله فاقد الثقة ، فيسير بذلك إلى عدم النجاح الفني الكامل . وهي نظرة تقصم ظهر الفنون حقيقة .

من الطبيعي أن لكل كاتب درامي - حتى في الولايات المتحدة الأمريكية - وجهة نظر فنية تحمل رؤية الفن ، وتحمل معها بالتالي سُموّه الذي هو أحد خصائصه . ولكن . . إذا تحكم (الشباك) أو الصفقة من المؤلف ، فإنه ينحرف في هذه الحالة ، حين يضع قدمه على أول الطريق التجاري ، الذي يقيد الكاتب به نفسه بأن يتبعه وأن يحافظ على هذه التبعية ، وهو ما يجعله يكتب وفي اعتباره مزيداً من المال وكثيراً من الضياع والتنازلات . وهو ما نراه تنازلاً خطيراً وضياعاً لمسرح معاصر ، خاصة إذا ما مست التنازلات قضايا التأليف المسرحي بفكره وأهدافه وواجباته ووظائفه . لأن اهتزاز (فكرة المسرح) تجعل حالة المسرح آنذاك داراً مسرحية وليست مسرحاً . دار مسرحية تقدم أشياء صناعية بعيدة عن الواقع كما هي بعيدة عن مهمة الفن المسرحي . درامات تحني هاماتها أمام الجماهير وأمام مشاهدين يعيشون في اضطرابات نفسية واجتماعية وفنية . وهنا ينعدم التوازن ، وكذا التوافق الذي ينشأ بين الجماهير والمواقف المسرحية . وحتى لو قدم هذا النوع

من الدارمات ما يشد المشاهد أو يسيطر عليه ، ولو كان في بعض الأحيان فناً دراميأً خالصاً ، فإن اللاشعور المتأصل في النفس الأميركية المخَرَّبة يبدأ في إبراز صراعاته لتصعد على سطح النفس البشرية ولتتصارع ، بما يجعلها لا تقبل الجديد الجيد القليل ، أو النادر الذي يمكن أن نشاهده أحياناً في بعض الأعمال .

والأعمال الدرامية الجيدة يمكن أن تقبل ، كما يمكن أيضاً ألا تقبل . هذا أمر طبيعي ومنطقي كذلك . لأنه يتحدد بتباين المنطقة والولاية والقارة والبلد ، ويتعلق بأمور كثيرة مثل التربية والسياسة والتعليم والثقافة وغير ذلك . لكن ما من شك أن الجيد صعب ، والدرامات الجيدة صعبة الصنع والتكوين ، وإذا كان من الصعب على الجمهور أن يفهم الجريمة الكبيرة الدسمة التي يقدمها له الكاتب الدرامي ، فإن المشكلة الأمريكية المعاصرة في أن الجمهور يجد صعوبة في فهم الجرعة الضئيلة الهزيلة التي تقدمها له المسارح هناك. إن هذا الموقف يجعل مهمة الكاتب الأمريكي صعبة للغاية. فهو إما أن يجاري العقلية الجماهيرية ويرضي المزاج النفسي والعصبي - والجماعي في الوقت نفسه - لجماهيره التي تشاهد المسرح ، فتخسر الدراما بذلك كثيراً . وإما أن ينفصل عن عقلية الجماهير رافضاً الصخب والضوضاء ، تاركاً مستوى الفكر المنخفض الهابط بعيداً بعيدا .

وفي هذا الطريق الصعب ، ينصح الناقد كير الكتاب الأمريكيين بأن ينسوا ـ وبكل سرعة ـ الجماهير وأذواقها ، وأن يحاولوا كسب ثقة هذه الجماهير بعرض رؤية كتاباتهم . . . مستهدفة مصلحة الجماهير ، وبإعطاء الاحترام الحق في الظهور على خشبة المسرح شكلاً ومضموناً ، وبمحاولة الخروج من هذه الأزمة بالابتعاد عن هذه النقائض وتجاوزها إلى المحاسن . لكن . . هل يكفي ذلك ؟ وهل هذه الضمانات التي يوردها كير كفيلة بأن تعين المسرح الأمريكي على الخروج من ورطته ؟ أو تساعد على إعادة الهدوء إلى دراماته الحالية ؟

بتحليل للموقف نرى ، أن النظام الذي تتبعه برودواي في عرض مسرحياتها

نظام غريب وعجيب . قد تكون له محاسن ، لكنها بالتأكيد أقل من المزايا بكثير . من المعروف أن المسرحية الجديدة لا تعرض داخل برودواي إلا إذا جابت الريف أولاً ، ومثلت عشرات المرات ، قد يكون ذلك من بين المحاسن على اعتبار أن تظل عروض برودواي على أعلى المستويات الدرامية تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً ، وهو ما يرفع بالضرورة من مستوى عروض برودواي . ولكن ، إذا كانت الدراما تسير في الطريق الذي عرفناه ، فإن هذا السبب أو الاحتمال أو التصور يصبح حينئذ عديم الجدوى .

لكن الجانب الأخر ـ وهو المضر ـ هو أن هذا النظام يحجب عن المفكرين والنقاد متابعة العروض المسرحية ، ولا أقول الحركة المسرحية الأمريكية ، بحكم انفصالها الفكري والثقافي عن كل ما هو تقدمي ومشجع للفن أو الحياة ، اللهم إلا في النادر بين الدرامات أو المسارح التجريبية التي تعادي منطق الشباك والصفقة . ومعنى هذا أن الناقد إما أن ينتقل هو إلى خارج حدود حي المسارح في برودواي ليلهث وراء الفرق المسرحية حيثما انتقلت ، أو أن تفوته متعة المسرح والأدب والنقد والفن . ثم إنه يحدث أحياناً أن تلغى المسرحية بعد تمثيلها أولاً في الريف . ولا تقدم ، أو أن يتغير ممثلوها الذين يعملون في الغالب بنظام القطعة سواء بالدور في المسرحية ، أو باليوم الواحد أحياناً . وهو نظام يؤدي إلى الاهتزاز في قيمة العرض المسرحي نتيجة التغيير والتبديل المستمر ، حتى ولو أعاد المخرج التدريبات للممثلين الجدد، وهو ما يحدث فعلاً . هذا النظام يجعل المشاهدين يشاهدون مسرحيات ، كما يشاهدون ممثلين ، لكنهم لا يشاهدون مسرحاً . ومع هذا السيل الجارف من مسرحيات واردة من رحلات الريف ، يهدي الريف إلى برودواي سنة بعد سنة عدداً من المؤلفين الجدد ، لكنهم سرعان ما يسقطوا أو تسقط أعمالهم ، فلا نسمع عنهم شيئاً بعد تجاربهم الأولى .

الموت لمسرح برودواي

والمسرح في برودواي ـ وزيادة على ما ذكرنا ـ يسير على نهج اليوم العادي

والموسم المسرحي العادي لأي مسرح من مسارح العالم . غير أنه يعمل لنفسه حساباً عسيراً وخطة مفترضة قوامها المكسب والخسارة . ويستميت ، أو يحاول المشرفون عليه الاستماتة في التنفيذ بدقة لكل ما هو متصل بشؤون الدخل والشباك . في بداية كل موسم تكثر المناقشات المالية ، وتزداد الكتابة على الآلة الكاتبة حصراً للميزانيات والأفراد والمسرحيات والعمال ، وكل ما من شأنه فهم مسرح يجلب جمهوراً واسعاً عريضاً . كما أن المسرحيات هناك ـ وخاصة الجادة فنياً منها ـ تجد معارضة شديدة في تنفيذ برامجها . وتستند المعارضة إلى التشكيك الاقتصادي وعدم وجود الميزانية للصرف على هذه الأنواع الدرامية الجادة ، رغم أن مسارحهم تعمل بنظام الإعانة الحكومية بالنسبة للأعمال التي تقدمها . على هذه الحال كيف نجد مستوى عروض برودواي ؟ ماذا لو بقي الحال على ما هو عليه في صعود وتصعيد دائم للغث وفي انكماش شديد للجيد من الآداب المسرحية ؟ ثم ماذا لو زيدت العروض الموسيقية التي تستهوي الجمهور الأمريكي ويجن بها جنوناً ؟

إن المعادل أو رد الفعل لما يحدث هو أن يرحل الأدباء والمثقفون ومحبو المسرح وهواة الفن الحقيقي إلى إحدى الغابات ليهربوا بجلودهم وأحاسيسهم من (اسطبل) التجارة الفنية ، ليبقوا مع أنفسهم بعيداً عن الضجة ، علّ ذلك يريحهم بفضل هدوء ينتقلون إليه ، والذي يمكن أن يقذف بهم من ناحية اخرى في بئر عميقة القرار ، أو قوقعة مخيفة يفقدون فيها مواهبهم وانتاجاتهم إلى الأبد . وفي هذا الموقف نجد محاولات الاصلاح تظهر بين الحين والحين انقاذاً للموقف نفسه ، وتقع مسؤوليتها على بعض مسارح المدن أو الولايات أو الجامعات بمحاولات التجريب الجادة التي تنتجها في ظروف صعبة أحياناً كثيرة .

تتضح أمام أعيننا صورة واقعية لموت المسرح في برودواي ، من أكبر المسارح في الولايات المتحدة الأميركية . ولعلنا نلمح من الموقف هذا الشبح الهزيل الذي يرفع يديه الاثنتين من خلف ستار المسرح محتضناً كل ما هو فوضى ومخيف

وصاخب، في إطارٍ زخرفي من الصنعة . وهي صورة تفصح عن الهوة السحيقة التي يعاني منها المسرح العام في أمـريكا. كـما تتضـح لنـا صورة أكثـر إشعاعاً وحرية، حينما نعرف أن مسارح برودواي دائمة الاضراب العام الذي قاده الممثلون في نيويورك منذ أكثر من عشر سنوات بإشراف (نقابة حماية حقوق الفنانين) من أجل المطالبة بارتفاع أجورهم وتحسين معاشاتهم وزيادة مرتباتهـم عن زمـن الإعـداد للتدريبات المسرحية، الأمر الذي ظل معـه 22 مسرحـاً في برودواي معطـلاً لمدة اسبوعين، بما يعني خسارة أكثر من مليون دولار. مما اضطر الحكومة في نهاية الأمر إلى الاستجابة لمطالب الفرق والممثلين العاملين الذين حصلوا على مطالبهم غـير منقوصة.

إن والتر كير يعترف بأن عضد الحياة الفنية غائـب عن الـولايات المتحدة الأميركية . بمعنى أن الدراما الحقيقية ـ وحسب تعبيره ـ «لا يمكن الحصول عليها في أمريكا» (لاحظ الشرائط الأمريكية وقصصها) . وهـو يرى أيضـاً أن الدرامـات الحقيقة موجودة كذلك ، لكنها خارج خشبات المسـارح . وعلى الرغـم من كل المحاولات الصادقة التي بذلها ويبذلها الأدباء والمفكرون والفنانون والدراميون والمثقفون المعاصرون ، إلا أن المشكلة الأزلية تبقى ، وتسيطر ، ونعني بها مشكلة الشباك ، الذي يظهر فاغراً فاه من أجل التهام الدولار الأمريكي كالتنين الهائل .

كتب كير يوم 8 سبتمبر 1962 في جريدته العنوان الرئيسي التالي (موسم برودواي المسرحي غير الموجود) ، مستعرضاً في مقاله وجهة نظره التي تلقي تشاؤماً صارخاً على حالة المسرح الأمريكي آنذاك . المسرح في موسمه يبدأ تباشـيره مع أوائل شهر سبتمبر (كالحال في أقطارنا العربية المنتظمـة مسرحياً) . لكن أغلـب المسارح الأمريكية تسبق الاعداد المبكر لا يخلق إلا غوغائية وحركة هوجـاء بـين الممثلـين والفنيين والاداريين . تتلخص في دخولهـم جميعـاً من أبـواب المسـارح وخروجهم منها ، وبلا فائدة مرجوة . ذلك لأنه في كل مرة تضمحل صورة الدراما الحقيقية التي تُرى آخذة في الشحوب بما يسبب ندرة العثور عليها. وعندها تتحطم

دائماً الصورة المثلى التي تظل وحدها في رؤوس المخلصين والفنانين والمفكرين الجادين. ويعطي كل هذا وذاك الفرصة واسعة للدعاية الجوفاء وأساليبها للانطلاق خلف الإشاعات والأخبار الفنية والتكهنات، التي لا تصل في النهاية إلا إلى طريق مسدود أشبه بالسراب الكاذب. يلخص كير في مقاله الأسباب العامة - والتافهة في الوقت نفسه - التي تحتل الجهد الأكبر من التخطيط للموسم المسرحي. وهي تتضمن:

« 1 - حل مشكلة الحصول على المال اللازم للموسم .

2 - عودة النجم أو النجمة حبيبة الجماهير والتي ظلت خمس سنوات في رحلة فنية خارج برودواي .

3 - العثور على مخرج يقبل العمل على اخراج المسرحية .

4 - وصول أحد المؤلفين من ولاية تكساس ، بشرط ألا يعطي جودة أو إجازات أكثر مما خطه في مؤلفه المسرحي .

5 - وجود درامة من تأليف تينسي وليامز ، ذات شهرة واسعة (مسرح وليامز هو مسرح الجنس الصارخ التشاؤم) .

6 - اشتراك بعض الممثلين من نجوم الشاشة ، أو حتى إعلان احتمال اشتراكهم في العرض المسرحي .

7 - امكانية الحصول على مسرح يجري عليه التمثيل ، مثل مسرح البرودهيرست الواسع Broadhurst Theatre .[1]

8 - العثور على مسرحية كتبها درامي أو كاتب أُعجب بدرامته كل من قرأها وامتلأ بها مرارة .

9 - انتهاء الدرامي من كتابته المسرحية ، وضرورة إرسالها للآلة الكاتبة ، حتى يمكن بدء التدريبات عليها بسرعة ،ولو كان اعتباراً من الاثنين بداية الأسبوع التالي ، بعد الإجازة فوراً » .

---

(1) مسرح البرودهيرست Broadhurst Theatre ، يسع 1182 متفرجاً ، افتتح لأول مرة في برودواي عام 1917 م .

على هذه الصورة الموحشة يشرح كير فن برودواي ، وينقل أحاسيسه ومشاهدته وملاحظاته في صدق نادر . والآن ، هل يحق لنا أن نقول بعد ذلك أن المسرح الأمريكي مسرح ميت لا حياة فيه ؟

مسارح أمريكا ومسارح برودواي تعاني من نقص الجماهير ، حتى مع الاقبال الشديد على الغث . فإذا ما لاحظنا تضارب الخطط المختلفة في كل مسرح ، وعدم الانضباط الذي يسود تصرفات المسارح ، استطعنا أن نضع أيدينا إلى حد بعيد على أسباب فشل نظام العمل . كما فهمنا أيضاً أسباب انصراف الجماهير أو عدم استيعاب قاعات المسارح للأماكن جميعها جماهيرياً . مع ذلك ، فإن دراسات جادة تقوم هنا وهناك ومناقشات ومناظرات حول مشكلة عدم زيادة الوارد من الجماهير المسرحية . لكن يبدو أن من أهم الأسباب في رأيي هو عدم وجود الاحساس الجماهيري بالضمان ، سواء ما كان متعلقاً بالمسرح أو المسرحية أو نجوم التمثيل أو الغناء أو الأوبرا أو الرقص . ذلك لأن صورة المسرح كصفقة تجارية هي الضرر الأول ، وهي المعرقلة للجماهير وتجمعاتها .

ويضيف كير إلى ما ذكرته ، «الفوضى التي تسود المكان الداخلي للعمل» . ويعطي لنا صورة بعيدة عن الأذهان أو حتى عن تصورنا حقيقة للمسرح الأمريكي ، ونظام عمله في السبعينات . «اضطراب في العمل ، تأخر في رفع الستار عن ميعاده المعلن ، وتأخر عن نزوله في أماكن المسرحية أثناء العمل الفني ، تغيير للممثلين في وضعهم الدرامي على المسرح (كل بقدر ما تهوى نفسه دون اعتبار لمتطلبات الموقف الدرامي أو ملاحظات الاخراج المسرحي) ، أخطاء واضحة فاضحة يعرفها العاملون في إجلاس الجمهور على مقاعده (عامل التذاكر - البلاسير) يرونها كل ليلة دون أن ينبسوا ببنت شفة » .

لكن هل تعني كل هذه الأفكار في الجهاز الدقيق التنفيذ (المسرح) . . ضياع مسرح أوف برودواي ؟

لا أظن ذلك. وهو ما نختلف فيه مع الأستاذ الناقد والتركير . فنفس المسرح الأميركي هو الذي قدم عام 1961 ـ وفي نفس الحقبة التي قيّمها كير ـ درامتي ادوارد ألبي [1] درامتي (الحلم الأمريكي ، وفاة بيسي سميث) ، كما وأنه هو نفس المسرح الذي قدم جاك ريتشاردسون . وهما كاتبان يتضح عندهما أثر يوجين يونيسكو وآثار هارولد بنتر ، نورمان فريدريك سمبسون . وهو المسرح الذي أحياناً ـ رغم سمعته الاقتصادية الجشعة ـ ما يدفع بمخرجيه لمحاولات جريئة ، حتى ولو توقف العرض المسرحي بعد ذلك لعدم نجاحه أو لأية أسباب مالية أخرى ، تماماً كما حدث مع بعض المسرحيات التي لم تستمر أكثر من أربعة عروض فقط ، متحملاً المسرح في ذلك كل الخسائر المالية ، والأدبية والفنية كذلك .

إننا نرى أن تأثير مدرسة والتركير النقدية على المسرح الأمريكي تأثيراً له وزنه وفعاليته . إنه ينبع من المثاليات ، وهو شيء مطلوب ونظرة لها احترامها في عالم المسرح ، وخاصة اليوم ، بعد موجة انحدارات كثيرة واندحارات ظالمة تضع المسرح ـ وهو واحد من أعظم الأجهزة الثقافية الناقعة والموصلة ـ تضعه جنباً إلى جنب مع عروض الاستعراض Revue[2]. مع عظيم الفارق بين كل منهما . وبينما تعرض كير خلال نقده الفني المتواصل للمسرح الأمريكي ، إلا أننا نعتبر هذا النقد غير شامل . بمعنى أننا نراه وقد انصرف إلى جانب التقنية الفنية فقط ، دون أن يقدم لنا الجذور ، بما علق من أخطاء أو وجهات نظر تتسم بالضعف أو الضياع أو التأخر . حقيقة أن تركيزه على الجانب التقني في المسرح الأمريكي الحديث قد كشف

---

(1) ادوارد ألبي Edward Albee من مواليد واشنطن في 12/3/1928 . ومسرحيتاه المذكورتان :
- The American Dream , 1960
- The Death of Bussie Smith , 1960

(2) رافي Revue ، عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء . ويهدف عادة إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة . وهو من النوع الدرامي الخفيف الذي يقدم التسلية والمتعة في إطار مسرحي .

عن كثير من الأخطاء الفاحشة التي تظهر في كل نظام عمل مسرحي هناك ، باعتبار أن الاقتصاد في المسرح عضد ومحرك هام لتسييره ، حتى وإن رفض البعض ذلك ، أو استغرب قبول هذه النظرة العلمية السليمة ، لكنه تبقى مع ذلك تأثيرات ضارة أخرى داخل المسرح الأمريكي ، مثل الضرر الاجتماعي ، والضرر الفني ، والأضرار الأدبية الكثيرة الأخرى التي تأخذ طريقها جنباً إلى جنب نظرة نقد التقنية الفنية في ذات المسرح . إن نقد كير قد اهتم اهتماماً بالغاً بالجانب التطبيقي أو التنفيذي في مسرح أمريكا اليوم، دون فحص بقية الجوانب الأخرى . لكن ذلك لا يعني أن أثره كناقد معاصر يعيش تجربة اليوم كل صباح داخل الولايات المتحدة الأمريكية كان ضعيفاً ، حتى وإن وجدناه قاصراً . بل لعل القصور هنا في النظرة النقدية سببه اتساع ساحة المسرح وقضاياه التي يصعب بحثها أو تقريرها مرة واحدة أو عدة مرات ، باعتباره فناً جامعاً لفنون حية ومستقلة ومتعددة.

فإذا ما بحثنا السمة النقدية عند كير فيما يخص الأدب الأمريكي فماذا نجد ؟ نجد عمومية وشمولية قد تبعد كثيراً عن المنطق العلمي أو المنهج الصحيح للتفكير . لا شيء اليوم وسط تقدم العلوم أبيض أبيض ، أو أسود أسود . أو على طرفي النقيض كما يقولون . لقد قرّبت العلوم بين بعضها البعض ، وتداخلت هذا التداخل الدقيق الرفيع الذي يفصل العلم وقواعده عن العلم الآخر ومناهجه . من هذا المنطلق أجد هجوماً في نقد كير يصل إلى حد الشدة أحياناً ، وعلى المسرح الأمريكي . هذا في الوقت الذي كانت ولا تزال تنتعش فيه أسماء دراميين كبار من أمثال وليامز وميللر وألبي وسبمسون ومئات غيرهم . من الطبيعي ، ومن الواضح أيضاً أن الولايات المتحدة الأمريكية عبر حياتها الأدبية المعاصرة لم تستطع أن تنجب من يقف على قمة الجبل معلناً نفسه أو كاشفاً عن ابداعاته الدرامية من قوة وأصالة ، على نفس المقياس الذي وقف فيه كتابها الكبار بدءاً من جيل يوجين أونيل أب المسرح الأمريكي المعاصر في بدايات القرن العشرين وانتهاء بالمعاصر آرثر ميللر وبدون إهدار لجهود المعاصرين مثل أدوارد ألبي ونيل سيمون وغيرهما .

لكن ذلك لا يمنع في ظني ـ وأنا لم أزر أمريكا حتى الآن ، ولكن علمي بمسرحها لا يتجاوز قراءاتي عنه ـ لا يمنع أن هناك كثير ، بل وأعداد لا بأس بها من كُتاب معاصرين يملأون بدراماتهم المسارح الكثيرة المنتشرة في الولايات المتحدة ، من أمثال دافيد ريب وغيره من المجددين الذين صعدوا على خشبات المسارح الأوروبية في سبعينات هذا القرن .

والتركيز يصل إلى أن يشبِّه مسرح أوف برودواي بمسرح (الهواة) . متخذاً من برنامجه وريبرتواره وضعف النظام فيه وسيلة لاستعمال وتسمية لفظ الهواية عليه . لكنني مع ذلك ـ وفي غير تحيز للمسرح الأمريكي ـ أرى أن صبغة الاحتراف التي يعمل بها مسرح أوف برودواي ، وعلى أكثر من دار مسرحية ، لا تتناسب مع الحكم الذي يصدره الناقد الكبير على المسرح المذكور . فإذا ما أخذنا في اعتبارنا المحاولات التجديدية ـ حتى وإن لم يقدر لأغلبها النجاح الفني ـ لم نستطع أن نصدر حكماً يجاري حكم كير على هذا المسرح . بل على النقيض من ذلك ، نعتبر مسرح أوف برودواي مسرحاً محترف المهنة بحكم تعاملات أفراده ، رغماً عن عدم مثاليات هذا التعامل . وهو مسرح محترف أيضاً بطبيعة العروض والنشاطات الفنية التي يقدمها ، حتى وإن سادها الخطل والاضطراب في أصولها الفنية بين الحين والحين .

فهـــرس الكتاب

الباب الرابع :

الباب الخامس :

الباب السادس :

